目錄

總論

總論

第一章　導言

五四以來的新文學的產生，並不是突如其來的。文學的進化，也和社會的進化一樣，是由漸變而至突變的。從漸變的過程看，便是所謂進化；從突變的過程看，便是所謂革命。假使沒有先前的漸變，那後來的突變也不會發生。而且文學的變遷，往往和政治經濟的變遷有連帶的關係的。因此，我們要研究五四以來的新文學，一方面要知道五四以前的文學的演變，一方面還要從政治經濟的變遷中，去探究近代文學的所以變遷之故。

中國自秦、漢以後至「鴉片戰爭」以前，雖然朝代屢易，而封建社會的

勢力，並沒有根本摧毀。秦、漢以來的文學，雖屢經變遷，而內容總跳不出封建思想的圈子之外。所謂漢賦、唐詩、宋詞、元曲，只是體裁的變化，並非根本思想的不同。自鴉片戰爭以後，帝國主義者的大砲，帶來了資本主義的商品，同時也帶來了資本主義的文化。使中國的農村經濟及封建文化，受到了壓迫而漸漸動搖起來。舊的政治制度，處處發現了破綻，於是發生了康有爲、梁啓超等的政治改良運動，卽所謂「戊戌變法」是。他們的政治綱領：所謂君主立憲；所謂改良農業，發展工商業；所謂廢科舉，設立各種專門學校，造就農工商業的專門人才，這無非要使中國迅速地走上資本主義的路。（康氏把孔子的學說，加以新的解釋，爲自己變法的主張作護符，這是一種利用，不能作爲康氏崇拜封建文化之證。）只是那時封建勢力很大，他們的新政運動，便很快地失敗了。他們在政治上雖然失敗了，但在文學上卻發生了很大的影響。

梁啓超等自政治運動失敗以後，亡命日本，常常撰文以鼓吹他們的政治主張。爲了要擴大宣傳增加效力起見，自然不能不採用平易暢達明白如話的文體，後來成了報章體的老祖宗。

梁氏是首先打破古文義法的人，他在清代學術概論中論他自己的文章道：「啓超夙不喜桐城派古文，幼年爲文，學晚漢、魏、晉，頗尙矜鍊；至是自解放，務爲平易暢達，時雜以俚語及外國語法，縱筆所至不檢束；學者競效之，號新文體。老輩則痛恨詆爲野狐。然其文條理明晰，筆鋒常帶感情，對於讀者常有一種魔力焉。」嚴復說：「任公妙才，下筆不能自休其自甲午以後，於報章文字，成績爲多，一紙風行，海內觀聽爲之一聳！……其筆端又有魔力，足以動人；言破壞，則人人以破壞爲天經，倡暗殺，則人人以暗殺爲地義。……」嚴氏是很不滿意於梁氏的，但這幾句話卻正可以說明梁氏文章鼓動力量之大。

不過梁氏的文章，往往滲着感情，隨筆揮洒，有時難免不合邏輯及堆牀疊架之病，如他的少年中國說：

……老年人如夕照，少年人如朝陽。老年人如瘠牛，少年人如乳虎。老年人如僧，少年人如俠。老年人如字典，少年人如戲文。老年人如鴉片烟，少年人如白蘭地酒。老年人如別行星之隕石，少年人如大洋海之珊瑚島。老年人如埃及沙漠之金字塔，少年人如西伯利亞之鐵路。老年人如秋後之柳，少年人如春前之草。老年人如死海之瀦爲澤，少年人如長江之初發源：此老年與少年性格不同之大略也。

梁氏的文章，雖然有許多毛病，但他究竟是第一個衝破古文的藩籬的人，他的新文體，影響了近三十年來的文壇，故錢玄同曾說：「鄙意論現代文學之革新，必數及梁先生。」——（胡適文存附錄錢玄同寄陳獨秀書。）

梁氏除了他的新文體以外，還有一樁功績，不能不提到的，就是對於小說的提倡。他曾編了一本小說叢話，中有一條，很可以看出他的文學主張：

文學之進化有一大關鍵，卽由古語之文學，變爲俗語之文學是也。各國文學史之開展，靡不循此軌道。中國先秦之文，殆皆用俗語。觀公羊傳、楚辭、墨子、莊子，其間各國方言錯出者不少，可爲佐證。故先秦文學之光明，數千年稱最焉。尋常論者多謂宋、元以降，爲中國文學退化時代。余曰不然。夫六朝之文，靡靡不足道矣。卽如唐代，韓、柳諸賢，自謂起八代之衰，要其文能在文學史上有價值者幾何？昌黎謂非三代、兩漢之書不敢觀。余以爲此卽其受病之源也。自宋以後，實爲祖國文學之大進化。何以故？宋後俗語文學有兩大派：其一則儒家禪家之語錄，其二則小說也。小說者，決非以古語之文體而能工者也。本朝以來，考據學盛，俗語文體，生

一頓挫。第一派又中絕矣。茍欲思想之普及，則此體非徒小說家當採用而已，凡百文章，莫不有然。雖然，自語言文字，相去愈遠，今欲爲此，誠非易易。吾曾試驗，吾最知之。

此外，他還有一篇論小說與羣治之關係，把小說的價值抬得很高。他自己也從事於創作，如新中國未來記、新羅馬傳奇等，其目的在藉小說以改革政治。在技術方面看，不能算是成功之作。

與康、梁同時，從事於詩體解放運動者有譚嗣同、夏曾佑、黃遵憲諸人；而黃遵憲的成績最好。梁啓超飲冰室詩話云：「復生（嗣同字）自喜其新學之詩。吾謂復生三十以後之學固勝於三十以前之學，其三十以後之詩未必能遠勝三十以前之詩也。蓋當時所謂新詩者，頗喜撏撦新名詞以自表異。丙申丁酉間吾黨數子皆好作此體，提倡之者爲夏穗卿（曾佑）復生亦綦嗜

之。譚氏的金陵聽說法云：

而為上首普觀察，承佛威塵說偈言。一任法田賣人子，獨從性海救靈魂。綱倫慘以喀私德（Caste），法會盛於巴力門（Parliament）。大地山河今領取，庵摩羅果掌中論。

夏曾佑贈梁啓超詩云：

滔滔孟夏逝如斯，亹亹文王鑒在茲。帝殺黑龍才士隱，書飛赤鳥太平遲。

冰期世界太清涼，洪水茫茫下土方。巴別塔前分種教，人天從此感參商。

六龍冉冉帝之旁，三統芒芒軌正長。板板上天有元子，亭亭我主號文王。

這種詩當然不是成功之作。但一方面可以看出戊戌前後的士人崇拜新學的風氣，一方面可以看出他們對於腐爛庸俗的舊詩的强烈的反抗。

黃遵憲的詩和他們不同。梁啓超曾說：「近世詩人能鎔鑄新理想以入舊風格者，當推黃公度。（遵憲）」（飲冰室詩話）黃氏對於詩有極大膽的主張：

……俗儒好尊古，日日故紙研；六經字所無，不敢入詩篇。古人棄糟粕，見之口流涎，沿習甘剽盜，妄造叢罪愆。黃土同摶人，今古何愚賢？卽今忽已古，斷自何代前？……我手寫我口，古豈能拘牽？卽今流俗語，我若登簡編，五千年後人，驚爲古斕斑。（人境廬詩鈔）

他有山歌九首，差不多是用白話做的，其第二首云：

人人要結後生緣，儂衹今生結目前。一十二時不離別，郞行郞坐總

隨肩。

其第四首云：

催人出門雞亂啼，送人離別水東西。挽水東流想無法，從今不養五更雞。

其第六首云：

一家女兒做新娘，十家女兒看鏡光。街頭銅鼓聲聲打，打著心中只說「郎。」

其第七首云：

嫁郎已嫁十三年，今日梳頭儂自憐。記得初來同食乳，同在阿婆懷裏眠。

他還有都踊歌、今別離、拜曾祖母李太夫人墓、赤穗四十七義士歌諸詩，都是

傳誦一時的名作。

在小說方面值得提起的，一是林紓的翻譯，一是李伯元等的譴責小說。

先說林紓的翻譯小說。

林紓是最早翻譯外國小說的人。他的譯本，雖然有很多的缺點，但在近代中國文學史上，應佔一個重要的位置。第一、歷來的古文家，爲傳統的義法所束縛，沒有長篇的敘事抒情的作品。林氏以古文譯長篇小說，這可說是一個創例。尤其難得的，原文的幽默風趣，他居然能相當地傳達出來。無怪胡適要說「古文的應用，自司馬遷以來，從沒有這種大的成績」了。第二、他常歡喜以外國小說家來比附司馬遷，以外國小說來比附史記，這見解雖然是不對的，但至少：（一）可以打破外國文學不如中國的謬見，（二）可以打破一般文人輕視小說的謬見。第三、他是第一個翻譯外國小說的人，後來翻譯

小說的人，大都是受了他的影響的。還有因爲讀了他的翻譯小說，引起了創作的興趣，而後來成爲作家者，也不在少數，可見他的影響之大了。

其次，要講一講譴責小說。

魯迅先生論譴責小說道：「……雖命意在於匡世，似與諷刺小說同倫。而辭氣浮露，筆無藏鋒，甚且過甚其辭，以合時人嗜好，則其度量技術之相去亦遠矣，故別謂之譴責小說。……」（中國小說史略）當時的譴責小說，著名一點的，有李伯元的官場現形記，吳趼人的二十年目覩之怪現狀，劉鶚的老殘遊記，曾樸的孽海花等。他們都以尖刻的筆法，來暴露封建社會的黑暗面。這正是封建社會崩潰期中的作品的特點。但在文學的技巧上講，他們有二個共同的缺點：一是描寫過火，一是結構散漫。

在文學批評方面，首先運用西洋的文學原理來批評中國文學作品者

是王國維。

王氏很早就認識小說戲曲之價值。他認紅樓夢爲宇宙之大著述。（紅樓夢評論。）他又說：『元曲爲最自然之文學。』（宋元戲曲史）在文學的形式上，他反對用典，他說：「詞忌用代字，美成解語花之『桂華流瓦』境界極妙，惜以桂華二字代月耳。」（人間詞話）他又推究文人喜用代詞之故：「其所以然者，非意不足，則語不妙也。蓋意足則不暇代，語妙則不必代。」（仝上）他又主張採俗語以入文。他說：「古代文學之形容事物也，率用古語，其用俗語者絕無。又所用之字數，亦不甚多。獨元劇以許用襯字故，故輒以許多俗語或自然之聲音形容之，此自古文學上所未有也。」（宋元戲曲史）他論詞曲，尊自然而斥雕琢，重創造而薄模仿。他知道文學的目的在描寫人生，他知道『美術之特質，貴具體而不貴抽象。』他知道文學不是一成

不變的，它永遠在『發生，成長，沒落』『發生，成長，沒落』……的過程中。他說：「四言蔽而有楚辭，楚辭蔽而有五言，五言蔽而有七言，古詩蔽而有律絕，律絕蔽而有詞。蓋文體通行既久，染指遂多，自成習慣。豪傑之士，亦難於其中自出新意，故遁而作他體以自解脫。一切文體所以始盛終衰者皆由於此。故謂文學後不如前，余未敢信；但就……體論，此說固無以易也。」（人間詞話）這幾句話，在現在看來，當然還有罅漏，但發之於三十年前，終算是很難得的了。

從上面看來，可見新文學的胎，早孕育於戊戌變法以後，逐漸發展，逐漸生長，至五四時期而始呱呱墮地。胡適之、陳獨秀等不過是接產的醫生罷了。

參考：

1. 胡適：五十年來中國之文學。（胡適文存二集。）

2. 鄭振鐸：梁任公先生。（中國文學論集。）
林琴南先生。（仝上）
3. 魯迅：清末之譴責小說。（中國小說史略。）
4. 梁啓超：飲冰室全集。
5. 黃遵憲：人境廬詩鈔。
6. 譚嗣同：莽蒼齋詩集。
7. 王國維：靜庵文集。
宋元戲曲史。
人間詞話。
8. 吳文祺：文學革命的先驅者——王靜安先生。（小說月報號外中國文學研究。）

再談王靜安先生的文學見解。（文學季刊創刊號。）

第二章　五四運動與文學革命

文學革命運動的發端，遠在『五四』以前。但是到了五四時期，文學革命的潮流，纔普及到全國；從此以後，新文學才打下了一個穩固的基礎。

首先提出文學革命問題來討論的是胡適。民國四年，他還在美國留學，他作了一首長詩送梅光迪，全詩四百二十字中間用了十一個外國字的譯音；這十一個外國字，引起了幾年的筆戰。任鴻雋把這些譯音字連起來，做了一首游戲詩送他：

牛敦愛迭生，培根客爾文；索虜與霍桑，『烟士披里純』！
鞭笞一車鬼，爲君生瓊英。文學今革命，作歌送胡生。

胡適接到此詩，依元韻和了一首，寄給任、梅諸人：

詩國革命何自始?要須作詩如作文。琢鏤粉飾喪元氣,貌似未必詩之純。

小人行文頗大膽,諸公一一皆人英。願共僇力莫相笑,我輩不作腐儒生。

梅光迪見了此詩,大不以爲然,寫信去辯論。他以爲詩文截然兩途,不可混爲一談。胡適答任鴻雋書以爲詩之文字原不異文之文字:「……觀莊(光迪字)所論詩之文字與文之文字之別,亦不盡當。卽如白香山詩「城云臣按六典書,任土貢有不貢無,道州水土所生者,只有矮民無矮奴!」李義山詩,『公之斯文若元氣,先時已入人肝脾。』此諸例所用文字,是詩之文字乎?抑文之文字乎?又如適贈足下詩,『國事今成遍體瘡,治頭治脚俱所急。』此中字字皆觀莊所謂文之文字。……可知詩之文字原不異文之文字,正如詩之

文法原不異文之文法也……」

五年七月十二日，任鴻雋做了一首詩寄給胡適，中間用了幾個古字，如「言櫂輕楫」之言字及「載笑載言」之載字，胡適認爲都是死字，不當用。梅光迪就提出了抗議：「足下所自矜爲文學革命眞諦者，不外乎用活字以入文；於叔永（鴻雋字）詩中，稍古之字，皆所不取，以爲非二十世紀之活字……足下以俗語白話爲向來文學上不用之字，驟以入文，似覺新奇而美，實則無永久價値。因其向未經美術家鍛鍊，徒諉諸愚夫愚婦無美術觀念者之口，歷世相傳，愈趨愈下，鄙俚乃不可言。足下得之，乃矜矜自喜，炫爲創獲，異矣。……」胡適作了一首白話游戲詩答他，其第二段云：

文字沒有雅俗，卻有死活可道。

古人叫做欲，今人叫做要；

古人叫做至，今人叫做到；
古人叫做溺，今人叫做尿；
本來同是一字，聲音少許變了。
並無雅俗可言，何必紛紛胡鬧？
至於古人叫字，今人叫號；古人懸梁，今人上弔：
古名雖未必不佳，今名又何嘗不妙？
至於古人乘輿，今人坐轎；古人加冠束幘，今人但知戴帽：
若必叫帽作巾，叫轎作輿，豈非張冠李戴，認虎作豹？……

梅光迪見了此詩，寫信給他說：「讀大作如兒時聽蓮花落，眞所謂革盡古今中外人之命者，足下眞豪健哉！……」任鴻雋也說：「足下此次試驗之結果，乃完全失敗者也。……要之，白話自有白話用處，然不能用之於詩。如凡白話

皆可爲詩，則吾國之京調高腔，何一非詩？……」胡適復書云：

「……今且用足下之字句以述吾夢想中之文學革命曰：

（1）文學革命的手段：要令國中之陶、謝、李、杜敢用白話京調高腔作詩；要令國中之陶、謝、李、杜皆能用白話京調高腔作詩。

（2）文學革命的目的：要令白話京調高腔之中產出幾許陶、謝、李、杜。

（3）今日決用不着「陶、謝、李、杜的」陶、謝、李、杜。若陶、謝、李、杜生於今日仍作陶、謝、李、杜當日之詩，則決不能更有當日的價值與影響。何也？時代不同也。

（4）吾輩生於今日，與其作不能行遠不能普及的五經、兩漢、六朝八家文字，不如作家喻戶曉的水滸、西游文字。與其作似陶、似謝、似李、似杜的詩，不如作不似陶、謝不似李、杜的白話詩。與其作一個學這個學

那個的鄭蘇戡、陳伯嚴，不如作一個實地試驗，旁逸斜出，舍大道而弗由的胡適之。

……吾志決矣，吾自此以後，不更作文言詩詞。……

以上的爭辯，只是幾個私人間的討論，並沒有公開發表，故在社會上沒有什麽影響。

至民國六年，胡適作了一篇文學改良芻議，發表在陳獨秀所主編的新青年雜誌上，這是文學革命的第一篇正式宣言書。他主張改良文學，須從八事入手：

一曰、須言之有物。

二曰、不摹倣古人。

三曰、須講求文法。

四曰、不作無病之呻吟。
五曰、務去爛調套語。
六曰、不用典。
七曰、不講對仗。
八曰、不避俗字俗語。

這八條，他後來引入建設的文學革命論中，都改成了否定的語氣，（第一條改作不做言之無物的文字，第三條改作，不做不合文法的文字，第五條改作不用套語爛調。排列的次序也稍有不同。）即所謂八不主義是。

那時的新青年，正在提倡西洋文化，攻打孔家店，爲一般進步的青年所歡迎。胡適的文章發表出去，引起了許多人的注意。接著陳獨秀發表了一篇文學革命論，他提出了文學革命的三大主義：

推倒彫琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學；

推倒陳腐的鋪張的古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學；

推倒迂腐的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學。

胡、陳二人的性格不同，胡較穩健，陳較激烈。對於文學革命問題，胡氏認為「此事之是非，非一朝一夕所能定，亦非一二人所能定。……不敢以吾輩所主張為必是而不容他人之匡正。」（六年九月四日致陳獨秀信）陳氏則毅然決然答之曰：

……改良中國文學當以白話為文學正宗之說，其是非甚明，必不容反對者有討論之餘地；必以吾輩所主張為絕對之是而不容他人之匡正也。

這種勇往直前，不顧一切的態度，在革命運動中是很需要的。

後來胡適又發表了他的歷史的文學觀念論，他說：

居今日而言文學改良，當注重歷史的文學觀念。一言以蔽之曰：一時代有一時代之文學。雖皆有承前啓後之關係，而決不容完全鈔襲；其完全鈔襲者，決不成爲眞文學。……（民國六年五月。）

至民國七年，胡適又發表了建設的文學革命論：

我的建設新文學論的唯一的宗旨只有十個大字：國語的文學，文學的國語。我們所提倡的文學革命，只是要替中國創造一種國語的文學。有了國語的文學，方才有文學的國語。……

……死文言決不能產生活文學。中國若想有活文學，必須用白話，必須用國語，必須做國語的文學。

響應胡適、陳獨秀的主張者有錢玄同、劉復、周作人諸人。他們在新青年

上做了不少的論文。錢氏爲章炳麟門人，精研音韻訓詁之學。他從文字學上證明古代言文是一致的。他又修正了胡適的許多意見，如胡氏謂「狹義之典，工者偶一用之，未爲不可。」錢氏以爲「凡用典者，無論工拙，皆爲行文之疵病。」（錢玄同寄陳獨秀書見胡適文存卷一文學改良芻議附錄二）胡適初期作的白話詩，不過是一些洗刷過的舊詩，錢氏就指出他這個毛病來，他才放手去做純粹的白話詩。劉復發表了我之文學改良觀及詩與小說精神上之革新……等文，提出了許多具體的改革的方案。周作人的人的文學，首先探討到新文學的內容問題。

凡是一種革命的成功，一方面靠著主觀的努力，另一方面必須具備客觀的條件。若客觀的條件不成熟，無論你怎樣奔走呼號，叫破喉嚨，至多不過引起一般較爲進步的青年的同情，決不能造成一個轟轟烈烈的大運動。

自民六至民七文學革命的問題，雖已漸爲社會人士所注意，然究竟還限於知識分子，未能普及到全國。

時代的輪子不絕地向前，社會的矛盾，愈來愈劇烈。五四運動的爆發，是歷史發展的必然結果。青島問題和曹、章、陸的事件，不過是一個導火綫罷了。

在歐戰時，帝國主義無暇東顧，對中國的經濟侵略稍稍放鬆，中國的民族資產階級得到一度抬頭的機會。他們企圖自己事業的發展，不能不設法衝決帝國主義的經濟的鐵網。——雖然終於衝不出去。同時，中國破產的小資產階級的學生，一方面深感傳統的封建勢力之壓迫，一方面又痛恨帝國主義之猖獗，自然發生一種革命的要求。而日本的輕工業的出品，在中國市場上，和中國的新興工業競爭得最厲害，並且日本對於中國的暴力威脅最易引起反感。一九一九年（民八）一月歐戰告終，巴黎和會開幕，日本要求

「關於膠州灣一切權利，德國無條件讓渡日本。」中國和會代表陸徵祥、顧維鈞爲留法學生所包圍，不敢簽字於和約。消息傳到中國民衆大憤，學生更甚。當時的親日派曹汝霖、章宗祥、陸宗輿，遂爲衆矢之的。到了五月四號，北京十餘個學校的學生三千餘人示威游行，放火燒了曹汝霖的房子，又把章宗祥打得頭破血出。各省學生紛紛罷課響應。六月三日，上海的資產階級領導全上海的工商業一致罷市，工人也罷了工。政府見民氣激昂，只得明令罷免曹、章、陸三人，羣衆終於得到了最後的勝利。

五四運動在文學上的影響很大。文學革命運動隨着五四運動的高潮而擴大，而進展。在五四時期，白話報紙風起雲湧。各地學生團體的小報紙，形式略仿陳獨秀所主編的每週評論，至少有四百種。白話的雜誌也出了不少，如解放與改造、新中國、少年中國……等，性質與新青年有些相近，所登載的

文章，大都是介紹西洋文化，攻擊封建思想。還有許多日報的副刊，也都改登白話作品，較為重要的，北方有晨報副刊，南方有時事新報的學燈，民國日報的覺悟，對於社會發生了很大的影響。這不是偶然的事。『五四』是資產階級對封建社會的總攻擊，文學革命的目標，在內容上是反封建的，在形式上是反貴族的，當然適合於這新興階級的胃口。郭沫若以為這次鬭爭的重心，在思想不在形式，文學上的白話文言之爭，是無關弘旨的小節。這見解是不很正確的。因為二千年來的文學，既脫不了封建思想的牢籠，舊瓶不能裝新酒，形式上當然非另起爐竈不可，此其一；其次則白話明白清楚，可以作為思想鬭爭的有力的工具，這新興的階級當然要利用這新工具來作宣傳自己主張之用的。

五四運動的下一年，教育部訓令全國的國民學校將一二年級國文改

爲語體文。胡適曾說：「這個命令是幾十年來第一件大事。他的影響和結果，我們現在很難預先計算。但我們可以說：這一道命令，把中國教育的革新，至少提早了二十年……」（國語講習所同學錄序）初小旣改爲語體，高小當然也不能不受其影響；由此推上去，中學、師範，也不能不改動。商務及中華很快地出版了幾部小學及中學用的國語教科書，於是五四前後的各雜誌上所發表的一些白話論文，以及新詩、小說，都趁這個機會傳播到全國的中小學生中去。尤其是一班中學生，對於新文學簡直是發狂似的歡迎。有許多中學校教國文的秀才舉人，都被學生趕跑了。他們所歡迎的是一般會教新文學的青年教師。

參考：

五四運動實在是中國文學史上一塊劃時期的界石。

1. 胡適文存卷一。
2. 鄭振鐸：新文壇的昨日今日與明日。（痀瘻集。）
3. 朱環：關於創作。（北斗創刊號。）
4. 麥克昂：文學革命的回顧。（文藝講座。）
5. 張若英：新文學運動史資料。
6. 高滔：五四運動與中國文學。（文學第二卷第六號。）

第三章　文學革命的反響

新文學傳播得愈快，一般守舊的人反對得愈厲害。

第一次的反響尙在五四運動以前。衝鋒的大將是林紓。他在戊戌前後雖傾向於維新一方面，但至多不過贊同「中學爲體，西學爲用」的主張而止。他雖然譯了許多西洋的小說，但他常喜歡加上許多衛道式的按語。他究竟是三十年前的老新黨。等到新文學勢力擴展以後，他就在新申報上做了好幾篇小說，痛罵胡適、陳獨秀等。有一篇叫妖夢，以「元緒」影蔡元培，陳恆影陳獨秀、胡亥影胡適；還有一篇荆生，以田必美影陳獨秀，金心異影錢玄同，狄莫影胡適，都是肆口謾罵，無理取鬧，可以想見他老先生氣得鬍子發抖的神氣！

林紓除了作幾篇影射小說以洩憤外，又於八年三月間，寫了一封長信給蔡元培，反對新文學運動，他說：

……大學為全國師表，五常之所係屬。近者外間謠諑紛集，我公必有所聞，即弟亦不無疑信。或且有惡乎闒茸之徒，因生過激之論。不知救世之道，必度人所能行；補偏之言，必使人以可信。若盡反常軌，侈為不經之談，則毒粥朝陳，旁有爛腸之鼠；明燎宵舉，下有聚死之蟲！何者？趨甘就熱，不中其度，則未有不斃者。方今人心喪敝，已在無可挽救之時。更侈奇衺之談，用以譁眾。少年多半失學，利其便己，未有不糜沸麕至而附和之者，而中國之命如屬絲矣。……弟年垂七十，富貴功名，前三十年視若棄灰，今篤老尚抱守殘闕，至死不易其操。前年梁任公倡馬、班革命之說，弟聞之失笑。任公非劣，何為作此媚世之言？馬、班之書，讀者幾人？殆不革而

自革，何勞任公費此神力？若云死文字有礙生學術，則科學不用古文，古文亦無礙科學。英之迭更累斥希臘、拉丁、羅馬之文為死物，而至今仍存者，迭更雖負盛名，固不能用私心以蠛古。矧吾國尚有何人如迭更者耶？……凡天下唯有眞學術眞道德始足獨樹一幟，使人景從。若盡廢古書，行用土語為文學，則都下引車賣漿之徒所操之語，按之皆合文法，不類閩、廣為無文法之啁啾。據此則凡京、津之稗販皆可用為教授矣。若水滸、紅樓皆為白話之聖，並足為教科之書，不知水滸中辭吻多采岳珂之金陀萃編，紅樓亦不止為一人手筆，作者均博極羣書之人。總之，非讀破萬卷，不能為古文，亦並不能為白話。……

蔡元培的復信略云：

……原公之所責備者，不外兩點：一曰「覆孔、孟，剷倫常，」二曰

「盡廢古書，行用土語爲文字。」請分別論之。對於第一點，當先爲兩種考察：（甲）北京大學教授曾有以「覆孔、孟，剷倫常」教授學生者乎？（乙）北京大學教授曾有於學校以外發表其「覆孔、孟，剷倫常」之言論者乎？……對於第二點，當先爲三種考察：（甲）北京大學是否已盡廢古文，而專用白話？（乙）白話是否能達古書之意？（丙）大學少數教員所提倡之白話的文字，是否與引車賣漿者所操之語相等？……

蔡元培自己也主張白話，他在北京高等師範國文部演說：

> 我們中國文言同拉丁文一樣，所以我們不能不改用白話。……雖現在白話的組織不完全，可是我們決不可錯了這個趨勢。

他又在北京女子高等師範演說：

> 我敢斷定白話派一定佔優勝。……將來應用文一定全用白話；但

美術文或者有一部分仍用文言。

距林、蔡的辯論一個多月，即發生了五四運動，新文學的傳播愈廣。林紓的反對論，不但不發生效果，並且還成了一般青年的取笑之資。

到了民國十一年，又來了第二次的反響。梅光迪、胡先驌、吳宓等，辦了一個學衡雜誌，他們的宗旨是：

（一）誦述先哲之精言，以翼學；

（二）解析宇宙名著之共性，以郵思；

（三）籀繹之作，必趨雅音，以崇文；

（四）平心而言，不事謾罵，以培俗。

他們是很反對新文學的，梅光迪在學衡上登了一篇評提倡新文化者：

彼等非思想家，乃詭辯家也。……夫古文與八股何涉？而必併為一

談。吾國文學，漢、魏、六朝則駢體盛行，至唐、宋則古文大昌，宋、元以來又有白話體之小說戲曲。彼等乃謂文學隨時代而變遷，以爲今人當興文學革命，廢文言而用白話。夫革命者，以新代舊，以此易彼之謂。若古文之遞興，乃文學體裁之增加，實非完全變遷，尤非革命也。誠如彼等所云，則古文之後，當無駢體；白話之後，當無古文。而何以唐、宋以來文學正宗與專門名家皆爲作古文或駢體之人？此吾國文學史上事實，豈可否認以圓其私說者乎？……

胡適駁他道：「這種議論眞是無的放矢。正爲古文之後還有那背時的駢文；白話已興之後還有那背時的駢文，古文，所以有革命的必要。若古文之後無駢體，白話之後無古文，那就用不著誰來提倡有意的革命了。」（五十年來中國之文學。）

胡先驌做了一篇評嘗試集的長文，洋洋兩萬餘言，分載學衡第一第二兩期。他說：

……文學之死活，以其自身之價值而定，而不以其所用之文字之今古爲死活。故荷馬之詩，活文學也。以其不死不朽也。喬塞 Chauc r 之詩，活文學也。以其不死不朽也。梭和科 Sophocle 之戲劇，活文學也。以其不死不朽也。席西羅 Cicero 之演說，活文學也。以其不死不朽也。浦羅大 Plutareh 之傳記，活文學也，以其不死不朽也。反而論之，Edgrar lee mas ters 之詩，死文學也。以其必死必朽也。不以其用活文字之故而遂得不死不朽也。陀司妥夫士忌、戈爾忌之小說，死文學也。不以其轟動一時，遂得不死不朽也。適之君之嘗試集，死文學也。以其必死必朽也，不以其用活文字之故，而遂得不死不朽也。物之將死，必精神失其常度，言動出於

常軌。適之君輩之詩之鹵莽滅裂趨於極端，正其必死之徵耳！……

這種肆口謾罵不講道理的話是不值一駁的。胡適只冷冷的答他道：

……這幾句話，我初讀了覺得很像是罵我的話；但這幾句話是登在一種自矢「平心而言，不事謾罵，以培俗」的雜誌上的，大概不會是罵罷？無論如何，我自己正在愁我的解放不徹底，胡先驌教授卻說我「鹵莽滅裂趨於極端，」這句話實在未免過譽了。至於「必死必朽」倒也不在我的心上。況且胡先驌教授又說：「陀司妥夫士忌，戈爾忌之小說，死文學也。不以其轟動一時遂得不死不朽也。」胡先驌教授居然很大度的請陀司妥夫士忌和戈爾忌來陪我同死同朽，這更是過譽了，我更不敢當了。（嘗試集四版自序。）

他若吳宓、柳詒徵等都先後在學衡上做了許多反對新文學的文章，他們的

議論，和梅光迪、胡先驌等是一鼻孔出氣的，也不用一一徵引了。

第三次的反響在民國十四年。那時段祺瑞作了臨時執政，章士釗作了司法總長兼教育總長。章氏辦了一個甲寅週刊，成了反對新文學的大本營。他在評新文化運動一文中說：

……今之束髮小生，握筆登先，名流鉅公，易節恐後。詩家成林，作品滿街，家家自命為施、曹，人人自詡為易、莫。風流文采，盛極一時。何莫非至易至美兩性同具之新發明，導之至此。嗚呼！以鄙倍妄為之筆，竊高文美藝之名；以就下走壙之狂，隳載道行遠之業。所謂俗惡俊異，世疵文雅。文歟？化歟？愚竊以為欲進而反退，求文而得野。陷青年於大阱，類國本於無形。其矣運動方式之誤，流毒乃若是也！……

他在椒辦國立編譯館呈文中說：

……自白話文體盛行而後，髦士以俚語爲自足，小生求不學而名家。文事之鄙陋乾枯，迥出尋常擬議之外。黃茅白葦，一往無餘；誨盜誨淫，無所不至。此誠國命之大創，而學術之深憂。士釗所爲風雨徬徨求通其志，互數年而不得一當者也。……

其實，新文學自五四以後，已植下了深厚的基礎，決不是章士釗一個人的力量所能打倒的。不過那時他正在做司法總長兼教育總長，一方面有一般逐臭之夫替他捧場，一方面他又可利用部令來禁止學校教授白話文。這反動的力量是不可輕視的。於是魯迅、周作人、徐志摩、郁達夫、高一涵、吳稚暉等，均紛紛撰論抨擊章氏。黎錦熙、錢玄同等更組織了一個國語週刊，來和甲寅對壘。錢玄同撰了一條很有趣的廣告登在京報上：

「引車賣漿之徒，甕牖繩樞之子，」佢們的口語，詞句是活潑美麗

的，意義是眞切精密的，表情達意都能得到眞自由，應該把牠歡迎到新中國來，跟咱們活人做件；『選學』『桐城』之輩，儒林縉紳之流，他們的古文，詞句是僵死腐臭的，意義是模糊浮泛的，用字謀篇老是守著鳥義法，應該把牠捆送到博物院去，與彼等死鬼爲鄰；這是我們對於國語的主張。我們因爲要把這個主張發揮，宣傳，使牠實現，所以辦這個國語週刊。

甲寅不收白話，國語週刊不收文言，遙遙相對。到後來甲寅停刊了，國語週刊也跟着停刊了。

吳稚暉抨擊章氏頗力，他說：

章先生近年思想結晶之全部，就是那篇評新文化運動。胡適之先生所謂不值一駁，章先生憤極，一登再登於新聞報及甲寅續刊。那篇文

章，盡是村學究語，自然不值一駁。做那種文章簡直失了邏輯學者的體面。什麼叫做『悉呈一種歡樂雍容情文並茂之觀，斯爲文化。』這就是他思想全部中的拔萃語，叫人不痛不癢，如何駁法。這種聲調，出之於徐樹錚口中，自然不論是胡先生下至如小區區，皆當濃圈密點的贊他有出息，豈敢說不值一駁，簡直可說『當懸之國門，不能增損一字。』我們萬不料多年崇拜的章行嚴先生，他胸中正是這麼一套。這是他近年來略略收藏書畫，被官僚包圍了，雍容歡樂的故紙堆中，其實必定是東書不觀的結果。……（章士釗陳獨秀梁啓超。）

吳氏又替章氏發出了一個訃聞：

不友吳敬恆等罪孽深重，不自隕滅，禍延敝友學士大夫府君。府君生於前甲寅，痛於後甲寅，無疾而終。不友等親視含殮，遵古心喪氈（自

注，非苦）塊昏迷，不便多說。哀此訃聞。（友喪）

章士釗的這一次的反動，大概是舊文學派的最後的掙扎。此後即使還有人出來反對新文學，（如不久以前，有汪懋祖等又想作復活古文的運動）但已經引不起社會上的注意了。

參考：

1. 張若英：新文學運動史資料。
2. 學衡雜誌第一期及第二期。
3. 胡適：嘗試集四版自序（胡適文存二集卷四。）
4. 黎錦熙：國語運動史綱（卷三第四期第一四螘戰。）
5. 甲寅週刊一卷十三號十四號。

第四章　文學研究會與創造社

五四時期，提倡文學革命者，在反對建反文言的目標下，步調是一致的，戰綫是統一的。到了五四以後，破壞的工作，已告了一個段落。進一步要從事於新文學的建設。因了對於創作的主張上的不同，遂分化爲二派。一是寫實派，以文學研究會爲代表；一是浪漫派，以創造社爲代表。

寫實主義是暴露現實，浪漫主義是理想未來。其取徑不同，但其反抗封建的文學則並無二致。蒲理契（U. M. Friche）曾說：「寫實主義是資產階級的藝術。」他又說：「浪漫主義實是資產者文學發達上的一個階段。」由此可知在中國的新文學運動中，同時發生了這二派，也是不足爲奇的。

代表這二派的二個文學團體——文學研究會與創造社，對於新文學

的建設上，都盡了相當的力量；對於後來的作家，都發生了相當的影響。我們不能不詳細地講一講。

先講文學研究會。

民國九年，鄭振鐸、耿濟之等在北平計劃組織一個文學團體，出版一種文學雜誌，發表創作，介紹西洋文學，整理舊文學。適商務編譯所長高夢旦北來，鄭、耿等在蔣百里處和他談及此事，高也頗贊成。後商務董事長張菊生也北來，又談了一次話，才決定將商務所出的小說月報改組，盡量登載新文學的作品，但名稱則不改。同年十一月二十九日在北大開第一次文學研究籌備會，討論組織辦法。公推鄭振鐸起草文學研究會會章。十二月四日在耿濟之家開第二次籌備會，公推周作人起草宣言。發起人周作人、鄭振鐸、沈雁冰、郭紹虞、朱希祖、瞿世英、蔣百里、孫伏園、耿濟之、王統照、葉紹鈞、許地山等十二

人共同列名。至十年一月四日在中山公園來今雨軒開正式成立大會。這是文學研究會成立的經過。

商務的小說月報改組後，由文學研究會會員沈雁冰主編，鄭振鐸則為他在北平方面集稿。

文學研究會，在根本上，主張為人生的文學；在技巧上，提倡寫實主義的手法。鄭振鐸作了一篇新文學觀的建設，略謂「文學是人生的自然的呼聲，人類情緒流洩於文字中的。因此我們反對文以載道，同時也反對將文藝當作高興時的游戲或失意時的消遣。文藝的對象，應該是被侮辱與被踐踏者的血和淚。」沈雁冰會說：

眞的文學也只是反映時代的文學。我們現在的社會背景是怎樣的社會背景？應該產生怎樣的創作？由淺處看來，現在社會內兵荒屢見，

人人感著生活不安的苦痛，眞可以說是亂世了，反映這時代的創作應該怎樣的悲慘動人呀！如再進一層觀察頑固守舊的老人和向新進取的青年，思想上衝突極利害，應該有易卜生的少年社會黨和屠格涅夫的父與子一樣的作品來表現他……這樣的反映時代的創作，現在還不能看見。不特大成功的沒有，便連試作這企圖的作品也少概見；在這一點上看來，似乎現在的創作家太忽略了眼前的社會背景了。……總之，我覺得表現社會生活的文學是眞文學，是於人類有關係的文學，在被迫害的國裏更應該注意這社會的背景……（社會背景與創作。）

葉紹鈞說：

試想天下的事物，人類的情思，是何等的繁多，卽單就黑暗方面而言也是不可數計。在這不可數計之中，取出一件事物一個情思來著爲

文字，要使人人都能感動，隨著文字裏的笑啼歌哭而笑啼歌哭，當然要選擇其中最精警最扼要的一件一個，更從其中選擇最精警最扼要的一段或數段，才能滿足這個願望。……

作品單摹外相的，無論如何工緻精密，不過如照相片一樣，終不能成為具有生命的東西。這個理由極為簡單：性格的表現於畫幅，在於將最能傳神的部分充分揮寫，而不重要的部分竟可棄去不寫，這並非疏略，正以見創造的藝術的手腕，所以能成其為具有生命的畫幅。……

要表顯出一個情意，須要適度的材料。要使這材料具有生命入人之心，須要用最適切於表現這個材料的一個方式。……

綜觀以上的意思，知現時的創作家須注意的是：（一）要取精當的材料；（二）要表現一切的內在的眞際；（三）要使質和形都是和

諧的自由的。……（創作的要素。）

總之，他們以爲文學應該是爲人生的，因而作小說應該採取有意義的社會題材，不該寫一些身邊瑣事；應該是用苦工做的，不是憑著靈感隨筆揮灑的。

文學研究會的作家很多，較重要的，有周作人、沈雁冰、鄭振鐸、葉紹鈞、冰心、許地山、朱自清、俞平伯、徐志摩等。魯迅雖然沒有正式入會，但他的主張，和文學研究會的主張相近；他的作品，也常在文學研究會所主編的小說月報上發表。這十餘年來許多重要的作家，（除了創造社的作家外，）差不多都和小說月報發生過關係。——雖然不一定加入文學研究會。

文學研究會在當時提倡爲人生的藝術，雖然得到許多進步青年的擁護，同時，卻遭受了三枝軍馬的圍剿：一是創造社，在下面再說；二是留學過美國的紳士派；三是禮拜六派。

留學過美國的紳士派，以爲文學是供紳士淑女消遣之用的，對於『被壓迫者的血和淚』這一個口號，不但覺得有失文學的尊嚴，並且還覺得有些恐懼——恐懼它將『引人誤入歧途』。那時吳宓就做過文章，說是眞不懂爲什麼有些人竟喜歡描寫下流社會：

禮拜六派，可說是封建文藝的代表。凡是紅玫瑰、紅雜誌、半月、紫羅蘭都屬於這一派。禮拜六的資格最老，故以禮拜六爲代表。這種雜誌上所登載的小說，約有三類：一、是黑幕小說，專以揭發他人陰私爲主。二、是鴛鴦蝴蝶派的小說，以駢四儷六的文章，敘述紅男綠女的愛情。三、是千篇一律的筆記小說，文字完全模仿聊齋志異，不但內容千篇一律，並且形式也沒有什麼變化。小說月報上常常登載攻擊禮拜六派的文章，於是專出這類無聊雜誌的書坊老闆，在書業公會開會時，對商務提出了嚴重的質問，並要求賠償營業損失。

商務當局，其目的只在牟利，本來沒有什麼一定的主張，就把沈雁冰調到了國文部去。繼任者是鄭振鐸。對於禮拜六派還是繼續抨擊，他們也無可如何，只得聽之而已。

文學研究會在當時並無什麼嚴密的組織，凡是贊成新文學反對舊文學者，差不多都可加入爲會員，故能形成一個雖然散漫卻很廣大的組織。到後來思想上漸漸分化，周作人、俞平伯等組織語絲社，提倡『趣味主義』，後稱語絲派；徐志摩則成了新月派的台柱。只剩了幾個主幹的人物如鄭振鐸、沈雁冰、葉紹鈞等，來維持這團體的生命。

再說創造社。

創造社是郭沫若、張資平、郁達夫、成仿吾、田漢等幾個留日學生組織的。民國九年才正式成立，至十一年才出版了創造季刊。

創造社的文學主張，處處與文學研究會相反。他們主張藝術的藝術，反對爲人生的藝術主張唯美主義，反對功利主義；傾向浪漫主義、不贊成寫實主義。成仿吾在新文學之使命中說：

至少我覺得除去一切功利的打算，專求文學的全（Perfection）與美（Beauty）有値得我們終身從事的價值之可能性。而且一種美的文學，縱或他沒有什麼可以敎我們，而牠所給我們的美的快感與慰安，這些美的快感與慰安對於我們日常生活的更新的效果，我們是不能不承認的。

他在眞的藝術家中又說：

眞的藝術家只是低頭於美，他的信條是美卽眞卽善。他所希求的是永遠，他所努力的是偉大。名利不能動他的心，更不足引他去追

逐。……

他們又主張自我表現，以爲小說卽是作者的自序傳。郁達夫曾說：

我覺得「文學作品都是作家的自序傳」這句話是千眞萬確的。客觀的態度，客觀的描寫，無論你客觀到怎樣的一個地步，若眞的純客觀的態度，純客觀的描寫是可能的話，那藝術家的才氣可以不要，藝術家存在的理由，也就消滅了。……（我六七年來創作生活的回顧。）

他們以爲文學的產生基於靈感；有了靈感，才能寫出好的作品。他們又崇拜天才，以爲有價値的作品，只是有天才的人才寫得出。至於講究結構佈局剪裁等等，那是沒天才的人所做的傻事。

創造季刊一出版，對於文學研究會卽採取了挑戰的態度。他們指斥文學研究會壟斷文壇。其實這是寃枉的。茅盾（沈雁冰筆名）曾說：「外邊人

看見文學研究會除以小說月報爲代用機關報外，又有許多週刊旬刊附在各地日報內，而這些週刊旬刊又標明了某處文學研究會分會主編的字樣，遂以爲凡諸一切都是文學研究會總會在那裏有計劃地進行。……但事實上恰正相反。這一切都是文學研究會同人各自的行動，並沒有總機關在那裏有計劃地布置。這是人自爲戰；而所以有此人自爲戰的情形，當然不是想包辦新文壇，而是要打破舊文學觀念的包圍。』文學研究會頗注意介紹被壓迫民族的文學，這些都是小國度，沒有人懂得他們的文字，因此差不多全是重譯的。而創造社則重視創作，輕視翻譯，以爲創作是處女，翻譯不過是媒婆。尤其憎惡重譯。若是在文學研究會的譯本中發見了一二處誤譯，即特做一篇長文來指摘。郁達夫曾做過一篇小說——血與淚，譏笑文學研究會的提倡血與淚的文學；郭沫若曾說：『不一定在紙上寫一個水旁戾，才算是淚

的文學，不一定要拿身上的血來寫的文字才是血的文字。」大約也是暗射文學研究會的。

其實，創造社與文學研究會在反封建文學這一點上是一致的。創造社之所以攻擊文學研究會，誠如郭沫若所云：「只是封建社會下培養成的舊式文人氣習之相輕，更具體的說，便是行幫意識的表現而已。」

創造社的影響，較之文學研究會更大。推其原因：第一、文學研究會所提倡的血與淚的文學，一般穩健的紳士們正在慄慄危懼；而一般青年則被個人主義的狂潮煽動了他們的血，「自我表現」的口號，正合了他們的胃口。況且創造社的人，講天才，講靈感，一般預備做作家的青年們，儼然以天才自命。身邊的瑣事，即可作小說的題材；這是自我表現；隨筆揮灑，即成小說，這是天才與靈感。於是創造社的文學主張，自然成了他們的金科玉律了。第二、五

四以後，一般青年剛從舊禮教下面解放出來，對於戀愛問題，特別地覺得親切有味；這是張資平的小說所以風行之故。其次，那時的青年，受了新思潮的洗禮，處處感到舊社會舊家庭的壓迫；勇敢一點的，和他們奮鬥；怯懦一點的，便走到感傷頹廢的路上去。因此，郁達夫的小說，遂爲他們所歡迎。復次，青年往往富於熱情浪漫的氣分很重，郭沫若的熱情奔放的筆調，自然是投其所好了。

在五卅以後，因了時代的進展，環境的變遷，創造社的重要分子轉變了方向。他們駡浪漫主義，駡唯美主義，駡天才，不惜以今日之我與昨日之我戰。這是他們的進步。同時，他們的前期的作品，已失去了時代的意義，漸漸地爲一般青年所忘卻。等到左聯成立時，創造社便無形取消了。

郭沫若對於創造社有幾句自我批判道：『個人主義就是資本主義社

會中的根本精神。他們在這種意識之下，努力行動了，努力創造了，然而結果是同樣受著中國的資產階級的文化不能遂其自然成長的詛咒，他們所創造出來的結果依然不外是一些不具體的侏儒，劃時代的作品在他們一羣人中也終竟沒有產出！

參考：

1. 文學研究會宣言。（小說月報十二卷一號。）
2. 茅盾：關於文學研究會。（現代三卷一期。）
3. 創作討論。（小說月報叢刊第十三種。）
4. 魯迅：上海文藝之一瞥。（二心集。）
5. 創造季刊第一卷第一期。
6. 郭沫若：創造十年。

文學革命的回顧。（文藝講座，署名麥克昂。）

文藝論集。

7. 成仿吾：新文學之使命。（使命。）

眞的藝術家。（仝上。）

8. 郁達夫：我六七年來創作生活的回顧。（過去集。）

第五章　五卅運動在文學上的影響

『五四』是一個劃時代的轉變，『五卅』也是一個劃時代的轉變。

事實經過是這樣的：民國十四年上海日本人所開的紗廠中槍殺了一個中國工人。上海的學生大憤，至五月卅日，出發演講。經南京路，英捕開槍，死學生十餘人，傷三十餘人。次日入租界演講者二萬餘人。六月一日增至四萬餘人，英捕二次開槍，死三十餘人，傷百餘人。於是工人罷工，商人罷市，一致起來反對帝國主義。并組織上海工商學聯合會，負反帝國運動總指揮之責。各帝國主義者開始覺到中國羣衆的力量，後來只得自己讓步。

五卅運動在文學上的影響很大。因了五卅的刺激，喚醒了一部分文人的迷夢，使他們出了象牙之塔，走到十字街頭。另外一部分作者，在五四時也

是反抗舊思想的戰士，但爲自己的階級所限制，不能跟着時代跑；因之對於新起的作家，起了一種反感，好像五四時代的林琴南之對胡適、陳獨秀一樣。一個作家與社會生活不調和的時候，往往遁入藝術至上主義的寶島。於是他們有的提倡新律體詩，疲精勞神於一字一句的推敲，而內容則離現實更遠了；有的閉起眼睛來，做些除了作者自已以外沒有人能懂的象徵詩；有的提倡引人發笑的幽默小品文；有的甚至於回過頭去作五七言詩和格律嚴謹的詞。總之，在五卅以後，一般作家，顯然走了兩條不同的路：一是走到十字街頭去鬬爭，一是躲到象牙塔裏去做夢。

所謂十字街頭的文學有相反的兩派：一是革命文學，一是民族主義的文學。五卅以後，創造社的郭沫若、成仿吾等，都到了革命的策源地廣東去。因了環境的薰染，五卅運動的刺激，他們放下了『藝術的藝術』的大旗，而提

倡起革命文學來了。郭沫若在創造月刊上發表了革命與文學一文，其最後一節說：

青年！青年！我們現在處的環境是這樣，處的時代是這樣，你不爲文學家則已，你們既要矢志爲文學家，那你們趕快要把神經的絃索扣緊起來，趕快把時代的精神提著。我希望你們成爲一個革命的文學家，不希望你們成爲一個時代的落伍者，這也並不是在替你們打算，這是在替我們全體的民衆打算，徹底的個人的自由，在現代的制度之下也是求不到的，你們不要以爲多飲得兩杯酒便是甚麼浪漫的精神，多謅得幾句歪詩便是甚麼天才的作者，你們要把自己的生活堅實起來，你們要把文藝的主潮認定！你們應該到兵間去，民間去，工廠間去，革命的漩渦中去，你們要曉得我們所要求的文學是表同情於無產階級的社會

主義的寫實主義的文學，我們的要求已經和世界的要求是一致，我們曙告著我們，我們努力著向前猛進！

接著成仿吾寫了一篇革命文學與他的永遠性，理論空泛而幼稚，不值得徵引。至民國十六年他又發表了從文學革命到革命文學；他說：

文學在社會全部的組織上為上部建築之一；離開全體我們不能理解一個個的部分，我們必須就社會的全構造考究文學這一部分，纔能得到真確的理解。

我們要研究文學運動今後的進展，必須明白我們現在的社會發展的現階段；要明白我們的社會發展的現階段，必須從事近代資產階級社會全部合理的批判，把握着唯物的辯證法的方法，明白歷史的必然的進展。

我們如果還挑起革命的「印貼利更追亞」的責任起來，我們還得再把自己否定一遍，我們要努力獲得階級意識，我們要使我們的媒質接近農工大衆的用語，我們要以農工大衆爲我們的對象。

換一句話，我們今後的文學運動應該爲一步的前進，前進一步，從文學革命到革命文學。

創造社轉變後不久，郁達夫因爲意見不合，便登報脫離了。但另一面卻又加入新從日本回國的李初梨、彭康、馮乃超等。他們以辯證的唯物論的觀點，作了許多革命文學的理論的文章，文化批判是他們的代表刊物。

與創造社同時提倡革命文學者有太陽社（民十五。）主要人物爲蔣光慈、錢杏邨等。其實蔣光慈提倡革命文學，遠在創造社的轉變以前。不過當

時因了客觀的條件尚未成熟故引不起一般人的注意，更不必說造成一個運動了。到了十五年，蔣氏與錢杏邨等組織太陽社，發行太陽雜誌，努力於革命文學運動。蔣光慈作了許多革命的小說，但技巧很幼稚。錢杏邨曾用新的觀點，作了許多批評文章，見解也不很正確（如已死去了的阿Q時代之類。）他們曾與創造社爭革命文學的領導權。李初梨在文化批判第二期上，發表一篇怎樣地建設革命文學，開頭就說「一九二六年四月，郭沫若氏曾在創造月刊上發表了一篇革命與文學的論文。據我所知道，這是在中國文壇上首先倡導革命文學的第一聲。」這幾句話就引起了錢杏邨的抗議：

據我們所知道的，革命的文學的提倡並不起源於這時。在新青年上光慈就發表過一篇無產階級革命與文化，在一九二五年在覺悟新年號上就發表過現代中國社會與革命文學，並且在一九二四年辦過

一個春雷週刊，專門提倡革命文學。又他在一九二〇年到一九二三年所寫的革命歌集新夢和小說集少年飄泊者，在一九二五年也就先後發行了。自然、那時或許你還在日本，光慈也不像郭君是有歷史的聞人，你或者沒有注意到，不過光慈的革命文學的創作鴨綠江上和死了的情緒，在創造月刊二號上也就發表了，但是我們記不起在月刊上發表的號數是在郭君的論文前，還是論文後，希望你就近檢閱一下。……

李氏在同一文中又指摘蔣光慈的理論的錯誤：

在新誕生的太陽創作號上，有一篇蔣光慈君的現代中國文學與社會生活的論文，蔣君在裏面說：「革命的步驟實在太快了，使得許多人追趕不上，文學雖然是社會生活的表現，但是因為我們的社會生活被革命的浪潮推動得太激烈了，因之起了非常迅速的變化，這弄得我

們的文學來不及表現……如此，我們的文學就不得不落後了。」……他以為只要革命的步驟稍為慢一點，經過了相當的思考過程，有了從容的順序的態度，那麼不管他是第幾階級的作者，張三李四，老七老八都可以寫出幾篇革命的文學來。……我知道，蔣君有一片婆心，想把文壇的一切衆生都超度到革命文學的天堂。我要勸蔣君不必，而且也是不可能。

錢杏邨駁他道：「……其實，張三李四，老七老八，果眞能如你說的創造社的轉換方向，重行新生，在事實上也是可能的事。不然，只許創造社有轉換方向的特權，那不是祇許州官放火，不許民家點燈了麼？……」（關於現代中國文學太陽三月號）同時在太陽三月號的編後，有一段鄭重的聲明：

太陽社不是一個留學生包辦的文學團體，不是為少數人所有的

私產，也不是口頭高喊著勞動階級文學，而行動上文學上處處暴露著英雄主義思想的文藝組織：……」

言外之意，顯然是在攻擊創造社。其實，這種爭論，在現在看來，是很無聊的。革命文學的產生，是客觀的環境所造成，並不是個人的新發明，用不着爭什麼發明權，更不必掛上『只此一家並無分店』的招牌！他們的爭論，仍不過是「行幫意識的表現」而已！

創造社與太陽社的革命文學運動，可說是成效未睹。因爲他們的大部分的時間與精力，浪費在無謂的爭辯上。開始自己互爭革命文學的領導權，後來又聯合起來進攻魯迅與茅盾。因此，他們便無暇來探討革命文學的本身的各種問題，作品方面更談不到有什麼收穫。

到了民國十九年，創造社、太陽社的各作家及魯迅、茅盾、丁玲、郁達夫等

五十餘人，聯合起來，在上海成立了一個大規模的左翼作家聯盟，他們的理論綱領：

我們的藝術是反封建階級的，反資產階級的，又反對失掉社會地位的小資產階級的傾向。我們不能不援助而且從事無產階級藝術的產生。

我們的理論要指出運動之正確的方向，並使之發展，常常提出新的問題而加以解決，加緊具體的作品批評，同時不要忘記學術的研究，加强對過去藝術的批判工作，介紹國外無產階級藝術的成果，而建設藝術的理論。

魯迅雖曾嘲笑過創造社、太陽社的革命文學運動，但那只是對於他們那種不可一世的態度的反感。後來因了環境的逼迫，時代的影響，也漸漸地左傾起來了。茅盾與錢杏邨他們的駁難，也只是創造上的方法及題材的問題。總之，他們都不曾根本反對過革命文學。他們後來也覺悟到這樣的自相鬬爭，徒然使敵人舒閒地在旁邊觀戰，是很失計的，於是化除了一切的成見，在同一的目標之下團結起來。

左聯的刊物有萌芽、北斗、世界文化、文學月報等，後來均被禁止。左聯除翻譯關於新興文學的理論及作品外，並從事於新興文學的創作。又提出許多具體的問題來討論：第一是大衆文藝問題。他們以爲大衆文藝，應當以讀出來聽得懂爲標準，故在形式上，主張用現代人的口語來寫。他們不但反對文言，並且也反對歐化的白話。在內容方面，他們以爲：「中心口號，應當是揭

穿一切的假面目，表現革命的戰鬬的英雄。」第二是第三種人的問題。開始因爲一部分作者，聽着一些批評家，談新興文學理論，實在覺得討厭。寫一些東西就有人來指摘，這是資產階級的意識，那是小資產階級的動搖，或者還要加上法西斯蒂的頭銜，太不自由了。他們以爲作家是不左不右的第三種人，文藝至少有一部分是超出於階級鬬爭之外的，爲將來的，就是第三種人所抱住的眞的永久的文藝。但左翼作家以爲「生在有階級的社會裏要做超階級的作家，生在戰鬬的時代而要離開戰鬬而獨立，生在現在而要做給與將來的作品，這樣的人，實在也是一個心造的幻影，在現實世界上是沒有的。」（魯迅論第三種人）雙方論戰的文字後來由蘇汶彙印了一本專書：文藝自由論辯集。

民族主義的文學作家，他們不主張文藝逃避現實與左聯同，但因了立

場不同，故對於左聯是完全取敵對的態度的。代表的人物有范爭波、朱應鵬、傅彥長、李贊華、施蟄存、邵洵美、汪倜然、葉秋原、王平陵、吳頌皐等。他們的刊物有前鋒週刊、前鋒月刊、文藝月刊開展月刊等。這個運動，始於民國十九年六月，因了政府的提倡與幫助，關於這方面的刊物，年來是愈出愈多了。他們的宣言：

> 我們很明瞭藝術作品在原始狀態裏不是從個人的意識裏產生，而是從民族的立場所形成的生活意識裏產生的。在藝術作品所顯示的不僅是那藝術家的才能、技術、風格和形式，同時在藝術作品內顯示的也正是那藝術家所屬的民族的產物。
>
> ……………………
>
> 文藝的最高的使命，是發揮他所屬的民族精神和意識。換句話說

文藝的最高意義就是民族主義。

他們又指出中國文壇當前的危機，一方面「在這新文藝時代下，還竟有人在保持殘餘的封建思想。」另一方面「那自命左翼的所謂無產階級的文藝運動又是那樣的囂張，把藝術拘囚在階級上。」

我們現在要來講一講逃避現實的文學：語絲派，與新月派。

所謂語絲派，是指周作人一派的講「趣味」的作家而言。其實稱爲語絲派是不很妥當的。語絲社的組織在五卅的前一年。出版語絲週刊，由孫伏園主編。領袖人物是魯迅及周作人。孫本來主編晨報副刊，魯迅也常在上面撰稿。有一次，魯迅作了三段打油詩，題作我的失戀，據說是因爲看見當時「阿呀阿唷，我要死了！」之類的失戀詩盛行，故意做一首用「由她去罷」收場的東西開開玩笑的。（這詩後來又添了一段，登在語絲上。）不料晨報

社中的某君，認爲不能登載，將稿抽去了。伏園因此憤而辭職。過了幾天，他提議自辦一個週刊，這就是語絲。他去邀了十六人負責撰稿，除周氏兄弟外，尚有錢玄同、劉半農、兪平伯、馮文炳、孫福熙、顧頡剛等。定名語絲，據說是有幾個人，任意取一本書，任意翻開，用指頭點下去，那被點到的，便是名詞。他們雖然傾向於自由主義與趣味主義，但實際上作者的意見與態度是各不相同的：有的談風月，有的談考古，也有的談國家大事。而且他們要「催促新的產生，對於有害於新的舊物，則竭力加以排擊。」其非逃避現實可知。到了五卅以後，便起了分化，受了時代浪潮的冲激而迎頭趕上去的是魯迅，受不住時代浪潮的冲激而躲避的是周作人。周氏在語絲上所發表的文章，固然有苦雨、鳥聲、故鄉的野菜、北京的茶食一類的「言志」的文章，但同時也有我們的敵人、狗抓地毯、淨觀一類的攻擊封建思想與封建道德的文章，假如照周君

的說法，便是所謂「載道」的文章。他自己曾說：「戈爾特堡（Isaac Goldberg）批評藹利斯（Havelock Ellis）說，在他裏面有一個叛徒與一個隱士，這句話說得最妙；並不是我想援藹利斯以自重，我希望在我的趣味之文裏也還有叛徒活着。」（澤瀉集序）但後來他轉變了，文中的叛徒逐漸躲避以至於絕跡，最後只剩了隱士。他曾宣告時事決不再談，他以為文學是無用的，「手拏不動竹竿的文人，只好避難到藝術世界裏去，這原是無足怪的。我常想，文學即是不革命，能革命就不需要文學及其他種種藝術及宗教，因為他已有了他的世界了；接著吻的嘴不再要唱歌，這理由正是一致。」（燕知艸跋）受周氏影響最大的有俞平伯及馮文炳等。後來馮氏辦駱駝草，專登這一類的文章，性質比語絲純粹得多。周氏在這上面作了不少冲淡自然爐火純青的散文，後來都收在看雲集中。當魯迅參加左聯之時，正乃弟在駱駝草

上大談「草木蟲魚」之時，這不能不說是一個極有趣的對照。——但那時語絲早已停刊了。

正名定義，與其稱這一派爲語絲派，還不如稱爲駱駝草派或周作人派更爲確當些。

新月社的主要作家爲徐志摩、聞一多、梁實秋等。民國十七年，開始出版新月雜誌。創刊號上的新月的態度，就是他們的宣言：

……………………

我們不妨把思想比作一個市場，我們來看看現代我們這市場上看得見的是什麼？如同在別的市場上，這思想的市場上也是擺滿了攤子，開滿了店鋪，掛滿了招牌，扯滿了旗號，貼滿了廣告，這一眼看去辨認得清的至少有十來種行業，各有各的色彩，各有各的引誘，……商業上

有自由，不錯。思想上言論上更應得有充分的自由，不錯。但得在相當的條件下。最主要的兩個條件是（一）不妨害健康的原則，（二）不折辱尊嚴的原則。……我們不說這些全是些不正當的行業，但我們不能不說這裏面有很多是與我們所標舉的兩大原則——健康與尊嚴——不相容的。……這混雜的現象是不能容許它繼續存在的，如其我們文化的前途還留有一綫的希望。這現象是不能繼續存在的，如其我們這民族的活力還不曾消竭到完全無望的地步。因爲我們認定了這時代是變態，是病態，不是常態。……

要從惡濁的底裏解放聖潔的泉源，要從時代的破爛裏規復人生的尊嚴——這是我們的志願。成見不是我們的，我們先不問風是在向那一個方向吹。功利也不是我們的，我們不計較稻穗的飽滿是在那一

> 天。……生命是一切理想的根源，它那無限而有規律的創造性給我們在心靈的活動上一個強大的靈感。……來罷，那天邊白隱隱的一線，還不是這時代的『創造的理想主義』的高潮的前驅？……

照他們的宣言看來，對於五卅以後的文壇上的各派，深致不滿，頗想以健康與尊嚴的原則，去掃蕩文壇上的斜逸旁出的各派。開始頗有些戰鬬的氣概，並不逃避現實。然而他們的企圖，並沒有實現，文壇上的舍大道而勿由的派別，不但不消滅，且有日興月盛之勢。他們失望之餘，只得躲到象牙之塔裏去『雕鏤一隻金鑲玉嵌的酒盃。』他們的台柱徐志摩，在後期的詩篇中，常流露著悲觀與頹唐。初期的光明、理想、希望等字樣，不再出現。原因是，他曾經有一個單純的信仰：『苦痛的現在只是準備著一個更光榮的將來。』然而人事的轉變，不能如他所預期、希望變成了失望，理想變成了空想，光明變成了

黑暗（在他看來），於是他只得逃難到頹廢與唯美的路上去。後來新月派的詩人，作豆腐乾式的詩，模仿西洋的十四行詩，疲精勞神於詩律的討論，斤斤於一字一句的推敲；技巧愈精鍊，內容愈空虛，像胡適嘗試集中那種勇敢的反抗的詩，在新月派作者的詩集中，幾乎是找不出一首來的。時代的浪潮，不但能把一部分人推上前去，並且能把一部分人拋撇在兩旁的沙灘上！

此外，逃避現實的文學，還有象徵派的詩及最近盛行的幽默的小品文。弗理契曾說；『象徵主義在本質上不外是唯美主義的印象主義之抒情詩的表現罷了。所以象徵主義者們，一面也是純粹的唯美主義者和純藝術的口號之支持者。他們在自己的詩中，不曾向著自身要求任何的功利的課題。社會的政治的動機，全然是與他們的詩無緣的。他們祇努力於發現自己的我，但他們的我，卻完全是個人主義的。……象徵主義者們，是除了藝術

以外，任何物都不承認的無條件的唯美主義者，同時也是印象主義者。他們的詩的任務，是在乎將神經系統的不明瞭的瞬間的感覺和心境等，拿來表現在言語上面。這些不明瞭的瞬間的而極個人式的經驗，當然是不能夠以明瞭的形象及概念等來自然地表現出來的。」這派詩神祕難懂，在中國也曾盛行過一時，代表的作家，有李金髮、王獨清、馮乃超、戴望舒、姚蓬子、胡也頻等。但後來王、馮、姚、胡等走了革命文學的路，不再寫那種莫明其妙的詩。到現在雖然還有少數人在作，可是已引不起人們的注意了。

幽默的小品文，可以林語堂創辦的論語及人間世爲代表。論語初辦，對於時事常加諷刺，並非完全逃避現實。但後來卻漸漸落了窠臼。甚至還漸漸趨向於低級趣味。其功用，能使讀者把一切的憤慨與不平，都消失在淡淡的一笑中，這正是逃避現實的妙法。人間世的發刊詞說：「宇宙之大，蒼蠅之微，

皆可取材，』但結果只見蒼蠅之微，不見宇宙之大，終難逃吟風弄月玩物喪志之譏。

以上是從五卅到現在的文壇的鳥瞰。

新文學的歷史，不過十餘年。然而我們這短短的十餘年，卻抵得西洋的幾個世紀。文壇上的各種派別，同時並興。但這也是不足爲奇的，文學是社會的反映，這複雜的社會背景，自然造成了這十餘年來的派別紛歧花樣繁多的文壇！

參考：

1. 鄭振鐸：新文壇的昨日今日與明日。（痀瘻集上卷。）
2. 麥克昂：文學革命的回顧。（文藝講座。）
3. 霽樓編：革命文學論文集。

4. 李何林編：中國文藝論戰。
5. 蘇汶編：文藝自由論辯集。
6. 魯迅：又論第三種人。（南腔北調集。）
7. 魯迅：我和語絲的始終。（三閒集。）
8. 周作人：雨天的書。
9. 又 苦雨齋序跋文。
10. 又 永日集。
11. 又 看雲集。
12. 新月的態度。（新月一卷一期。）
13. 徐志摩：猛虎集。
14. 梁實秋：偏見集。

15. 聞一多：死水。
16. 李金髮：微雨。
17. 又　為幸福而歌。
18. 又　食客與凶年。
19. 弗理契：象徵主義。（歐洲文藝發達史第七章第四節沈起予譯。）
20. 魯迅：小品文的危機。（南腔北調集。）
21. 又　喝茶。（准風月談。）
22. 前鋒週刊第一期。

下編

第一章 詩

第一節 第一期的詩論

新詩運動的發端，在上編文學革命的經過一章中，已經講過，這裏不用再說。究竟什麼是新詩呢？胡適在談新詩中有比較詳細的具體的說明：

第一、新詩運動是一種詩體的大解放。我們若用歷史進化的眼光來看中國詩的變遷，便可看出自三百篇到現在，詩的進化沒有一回不是跟着詩體的進化來的。三百篇中雖然也有幾篇組織很好的詩如「氓之蚩蚩」「七月流火」之類，又有幾篇很妙的長短句，如「坎坎伐檀兮」「園有

桃」之類；但三百篇究竟還不曾完全脫去風謠體（Ballad）的簡單組織。直到南方的騷賦文學發生，方才有偉大的長篇韻文這是一次解放。但是騷賦體用兮些等字煞尾，停頓太多又太長，太不自然了。故漢以後以五七言古詩删除沒有意思的煞尾字變成貫串篇章，便更自然了。若不經過這一變，決不能產生焦仲卿妻木蘭辭一類的詩。這是二次解放。五七言詩成爲正宗詩體以後，最大的解放莫如從詩變爲詞。五七言詩是不合語言之自然的，因爲我們說話決不能句句是五字或七字。詩變爲詞，只是從整齊句法變爲比較自然的參差句法。唐，五代的小詞雖然格調很嚴格，已比五七言詩自然得多了。……這是三次解放。宋以後，詞變爲曲，曲又經過幾多變化，根本上看來只是逐漸删除詞體裏所剩下的許多束縛自由的限制，又加上詞體所缺少的一些東西如襯字套數之類。但是詞曲無論如何解放，終究有一個根本的大

拘束；詞曲的發生是和音樂合併的，後來雖有不可歌的詞，不必歌的曲，但是始終不能脫離調子而獨立，始終不能完全打破詞調曲譜的限制。直到近來的新詩發生，不但打破五言七言的詩體，並且推翻詞調曲譜的種種束縛；不拘格律，不拘平仄，不拘長短；有什麼題目做什麼詩；詩該怎樣做，就怎樣做。這是第四次的詩體大解放。

第二、新詩的音節。（一）是采用舊詩音節的精采。如沈尹默的三絃第二段：『旁邊有一段低低的土牆，擋住了個彈三絃的人，卻不能隔斷那三絃鼓盪的聲浪。』旁邊是雙聲；有一是雙聲；段、低、低、的、土、擋、彈、的、斷、盪、的、十一個都是雙聲。這十一個字都是『端透定』(D T)的字，模寫三絃的聲響，又把擋彈斷盪四個陽聲的字和七個陰聲的雙聲字（段、低、低、的、土、的、的）參錯夾用，更顯出三絃的抑揚頓挫。（二）是自然的音節。且分兩層說：第一先說

節——就是詩句裏面的頓挫段落。舊體的五七言詩是兩個字爲一節的，如『江間——波浪——兼天——湧』（三節半）『王郎——酒酣——拔劍——斫地——歌——莫哀』（五節半）新詩句子的長短是無定的；就是句裏的節奏，也是依着意義的自然區分與文法的自然區分來分析的。白話裏的多音字比文言多得多，並且不止兩個字的聯合，故往往有三個字爲一節，或四五個字爲一節的，如『旁邊——有一段——低低的——土牆——擋住了個——彈三絃的人。』第二再說音——就是詩的聲調。新詩的聲調有兩個要件：一是平仄要自然，二是用韻要自然。白話裏的平仄，與詩韻裏的平仄，有許多大不相同的地方。同一個字，單獨用來是仄聲，若同別的字連用，成爲別的字的一部分，就成了很輕的平聲了。例如的字了字，都是仄聲字，在『掃雪的人』和『掃淨了東邊』裏，便不成仄聲了。我們簡直可以

說，白話詩裏只有輕重高下，沒有嚴格的平仄。……至於用韻一層，新詩有三種自由：第一、用現代的韻，不拘古韻，更不拘平仄韻。第二、平仄可以互相押韻，這是詞曲通用的例，不單是新詩如此。第三、有韻固然好，沒有韻也不妨。新詩的聲調既在骨子裏——在自然的輕重高下，在語氣的自然區分——故有無韻脚都不成問題。

第三、具體的寫法。做新詩的方法根本上就是做一切詩的方法；新詩除了詩體的解放一項之外，別無他種特別的做法。詩須要用具體的做法，不可用抽象的說法。凡是好詩，都是具體的；越偏向具體的，越有詩的意味。凡是好詩，都能使我們腦子裏發生一種——或許多種——明顯逼人的影像。這便是詩的具體性。李義山詩「歷覽前賢國與家，成由勤儉敗由奢，」這不成詩，爲什麼呢？因爲他用的是幾個抽象的名詞，不能引起什麼明瞭濃麗的影像。

「綠垂紅折筍、風綻雨肥梅」是詩。「芹泥垂燕嘴，蕊粉上蜂鬚」是詩。「四更山吐月，殘夜水明樓」是詩。爲什麼呢？因爲他們都能引起鮮明撲人的影像，再進一步說，凡是抽象的材料，格外應該用具體的寫法。看詩經的伐檀：「坎坎伐檀兮，置之河之干兮，河水清且漣猗——不稼不穡，胡取禾之百廛兮！不狩不獵，胡瞻爾庭有縣貆兮！」社會不平等是一個抽象的題目，你看他卻用如此具體的寫法。

舊詩如此，新詩也如此。

此外，康白情有一篇新詩的我見，俞平伯有一篇詩底進化的還原論，都是第一期中關於新詩方面的重要論文。

康氏以爲新詩的要素：一是音樂的表現。新詩排除格律，只要自然的音節。如「江南好採蓮，蓮葉何田田！魚戲蓮葉東，魚戲蓮葉西，魚戲蓮葉南，魚戲

蓮葉北，」並無嚴格的平仄及韻脚，但讀來音節未嘗不和諧。二是刻繪的作用。寫聲如聞其聲，寫色如見其色，寫香味如感受其香其味。舊詩限於死板的格律，不能寫得到家。新詩打破了一切的拘束，寫得更自然更細膩了。三是濃厚的情緒。情緒是主觀的，而所賴以引起或寄託情緒的是客觀的。我們要對於宇宙絕對的有同情，再讓它絕對的同情於我，就不愁沒有濃厚的情緒了。四是豐富的想像。詩人不能完全憑經驗。施耐庵沒有做過強盜，但寫一百零八條好漢，個個有聲有色。莎士比亞曾寫王侯、小民、戀愛、弑逆、見鬼、戰爭、嫉妒、重利盤剝、妖怪等，當然不完全是經驗。作小說，作劇本，尚且要靠想像來幫助，何況作詩呢？

兪平伯的詩底進化的還原論，原文甚長，歸納起來，有三個重要的意見：

第一、詩是人生的表現，並且是人生向善的表現。詩的效用是在傳達人

間底眞摯自然而且普遍的情感而結合人和人底正當關係。

第二、詩的形貌的還原。平民性是詩的主要質素，貴族的色彩是後來加上去的，太濃厚了，有礙於詩的普遍性；故我們應該另取一個方向去還淳還樸，把詩的本來面目從脂粉堆裏顯露出來。

第三、是詩的素質的進化。詩的還原，並不是兜圈子一樣，絲毫沒有進步的。詩的還原，便是詩的進化的先聲。若不還原，決不能眞的進化，只在形貌上去改變，或者骨子裏反有衰老的徵象。還原是進化的先決條件，進化是還原以後所生的新氣象。我們所以主張詩的還原論，正因爲要謀詩的眞進化，不是變把戲的進化。

對於俞氏的意見提出異議的有周作人的詩的效用。他說：

我始終承認文學是個人的，但因他能叫出人人所要說而苦於說

不出的話，所以我又說即是人類的。然而在他說的時候，只是主觀的叫出他自己所要說的話；並不是客觀的去體察了大衆的心情，意識地替他們做通事，這也是眞確的事實。我曾同一個明友說過，說的創造是一種非意識的衝動，幾乎是生理上的需要，彷彿是性欲一般；這在當時雖然只是戲語，實在也頗有道理：……

「感人向善是詩底第二條件，」這善字似乎還有可商的餘地，因爲他的概念也是游移惝恍，沒有標準，正如託爾斯泰所攻擊的美一樣。將他解作現代通行的道德觀念裏的所謂善，這只是不合理的社會上的一時的習慣；決不能當作判斷藝術價值的標準，現在更不必多說，也已明白了。……

文學家雖希望民衆能了解自己的藝術，卻不必强將自己的藝術

去還就民衆；因爲據我的意見，文藝本是著者感情生活的表現，感人乃其自然的效用，現在倘若捨己從人，去求多數的了解，結果最好也只是通俗文學的標本，不是他眞的自己的表現了。

周氏的議論，帶著濃厚的個人主義的色彩，這正是五四時期最流行的思想。

我們還要附帶的講一講，因了俞平伯的文章，引起了所謂「醜的字句」的討論。

梁實秋作了一篇讀詩底進化的還原論，他以爲詩中應該採用美麗的字句，不應該漫無決擇地隨便亂用：「現在做詩的人，太不注意何者是美，何者是醜。西湖上的洋樓，洞庭湖裏的小火輪，恐怕不久要入詩了。卽以現在的詩壇而論，什麼無產階級，共產主義，革命，電報，社會改造（見女神）什麼基督教青年會，北京電車公司，軍警彈壓處，藍二太太，如廁，（見草兒）等，醜不

堪言的字句，都竄到詩國裏來了。』

周作人對於梁氏的意見大不謂然。他說：『詩是表現個人情思的東西，現在倘若有人坐着小火輪忽然有感，做成一詩，如不准他用小火輪這個字，叫他用夷船、方舟、瓜皮小艇麼？……何以瓜皮艇子，茅屋，尺素書是美，而小火輪，洋樓，電報，……則醜？』又說：『字的運用，是作者的自由，世界上的事物，都可以入詩、但其用法應該任詩人之自由，我們不能規定什麼字句不准入詩，也不能規定什麼字句非入詩不可。』

以上是第一期中的重要的詩論，對於當時的詩的創作上，是有着相當的影響的。

第二節　第一期的代表作家

第一期的詩，有下列的幾個特點：

1. 在形式上有兩種相反的現象：

a. 不脫舊詩詞的影響。因爲當時加入白話詩的嘗試的人，大都是對於舊詩詞用過一番工夫的人，一個不留心，舊詩詞的鬼影卽乘機出現。

b. 有意要擺脫舊詩詞的影響，使詩變成了白話的散文，以致詩味不免清淡一點。或者可以說不成其爲詩，只是分行寫的白話散文。

這兩種現象，雖然好像是矛盾的，但也是很自然的。舊詩詞的影響，是由於作者的無法擺脫，是無意的；等到作者有意要屏除舊的詞藻時，便不免矯枉過正。如胡適把張籍節婦吟的「感君纏綿意，」譯爲「我感謝你的厚意。」他又嫌「示恩」二字太文，想了

許久，才想出「見好」二字來代替，在初期的幾個作家，如胡適之、劉大白、俞平伯等，都兼有這兩種相反的詩形；近來有許多人論及胡、劉諸人的詩，便攏統地說他們不脫舊詩的影響，實在是「只知其一，不知其二」的話。

2. 在內容上：

a. 人道主義的思想。

b. 反對封建社會的禮教。

c. 樂觀的奮鬪的精神。

d. 詛咒現社會的黑暗。

代表這一期的詩人胡適是很重要的一個。雖然他的詩，技巧尚未精熟，有時說理的成分太多，好像是在作論文，但是假使我們承認詩是時代精神

的反映的話，那末嘗試集便是一本最足以代表五四的時代精神的詩集。

五四運動的性質，在上編我們已有約略的說明。這是代表着中國的一個新興的階級，對於封建社會作猛烈鬬爭的運動。他們的思想是勇敢的，革命的，他們的態度是樂觀的，進取的。在胡氏的詩中，也可看得出來，如：

威權

威權坐在山頂上，
指揮一班鐵索鎖着的奴隸替他開礦。
他說：『你們誰敢倔强？
我要把你們怎麼樣就怎麼樣！』
奴隸們做了一萬年的工，

頭頸上的鐵索漸漸的磨斷了。
他們說：『等到鐵索斷時，
我們要造反了！』

奴隸們同心合力，
一鋤一鋤的掘到山脚底。
山脚底挖空了，
威權倒撞下來，活活的跌死！

又如四烈士塚上的沒字碑歌，他高叫『他們的武器：炸彈！炸彈！他們的精神，
幹！幹！幹！』還有雙十節的鬼歌，更激烈了，詩分三節，其第三節云：
別討厭了！

可以換個法子紀念了，
大家合起來，
　趕掉這羣狼，
　推翻這鳥政府；
　起一個新革命，
　造一個好政府：
那才是雙十節的紀念了！

我們想不到以穩健著稱的胡適之，在當時會發出那樣激烈的聲調。其實這是不足爲奇的，當時的所以激烈，與現在的所以穩健，都是有時代的背景的。

此外如你莫忘記是暴露現社會的黑暗的；我的兒子與禮是反抗舊禮教的；人力車夫是以人道主義者的立場，表示對於勞動者的同情的；……五

四的時代精神，在嘗試集中表現得特別明顯。

至於抒情的詩，十二月一日奔喪到家，寫得很眞切，只是未能擺脫詞調的影響。應該寫得很沈痛。我個人頗喜歡一笑，因爲這首詩很樸素自然，但並不缺少詩意。

十幾年前，
一個人對我笑了一笑。
我當時不懂得什麼，
只覺得他笑的很好。

那個人後來不知怎樣了，
只是他那一笑還在：

我不但忘不了他，
還覺得他越久越可愛。

我借他做了許多情詩，
我替他想出種種境地：
有的人讀了傷心，
有的人讀了歡喜。

歡喜也罷，傷心也罷，
其實只是那一笑。
我也許不會再見着那笑的人，

但我很感謝他笑的眞好。

與沈尹默、胡適同時，努力做白話詩的，有周作人、劉復、康白情、俞平伯、傅斯年等。

周氏的詩，當時大都發表於新青年上，到後來收集起來，用其中一首詩過去的生命作爲詩集的名稱。他自己說：『我不知道中國的新詩應該怎麼樣纔是，我卻知道我無論如何總不是個詩人，現在詩這個字不過是假借了來，當作我自己的一種市語罷了……這些詩的文句都是散文的，內中的意思也很平凡，所以拏去當眞正的詩看當然要很失望，但如算他是別種的散文小品，我相信能夠表現出當時的情意，亦卽是過去的生命，與我所寫的普通散文並沒有什麼不同。』周氏後來不再寫詩，專從散文方面發展了。

周氏的詩，不受舊詩詞的影響，被人稱爲散文詩作者中最散文的一個。作風冲淡自然，充滿着人道主義的色彩，他的小河，最有名，全般意義便在要求解放。他敍述小河被阻的無可奈何，實是說對於新潮流不應該加以阻礙。像此詩那樣的細密的觀察，曲折的理想，在舊詩詞中是找不到的。胡適稱爲「新詩中第一首傑作。」原詩太長，我且引他的兩個掃雪的人及畫家兩首，可以看出他作風的一斑：

兩個掃雪的人

陰沈沈的天氣，
香粉一般的白雪，下得漫天遍地。
天安門外白茫茫的馬路上，全沒有車馬蹤跡，只有兩個人在那裏掃雪。
一面盡掃，一面盡下：

掃淨了東邊，又下滿了西邊；
掃開了高地，又填平了窪地，
粗麻布的外套上，已經積了一層雪。
他們兩人還只掃個不歇。
雪愈下愈大了；
上下左右，都是滾滾的香粉一般的白雪，
在這中間，彷彿白浪中浮着兩個螞蟻，
他們兩人還只是掃個不歇。
祝福你掃雪的人！
我從清朝起，在雪地裏行走，不得不謝謝你。

畫家

可惜我並非畫家，
不能將一枝毛筆，
寫出許多情景。——

兩個赤脚的小兒，
立在溪邊灘上，
打架完了，
還同築爛泥的小堰。

車外整天的秋雨：
蓑衣望見許多圓笠，——
男的女的都在水田裏，
趕忙着分種碧綠的稻秧。

小胡同口，
放着一副菜擔，——
滿擔是青的紅的蘿蔔，
白的菜，紫的茄子；
賣菜的人立着慢慢的叫賣。

初寒的早晨，
馬路旁邊，靠着溝口，
一個黃衣服蓬頭的人，
坐着睡覺，——
屈了身子，幾乎疊作兩折。
看他背後的曲線，
歷歷的顯出生活的困倦。

這種種平凡的眞實的印象，
永久鮮明的留在心上；
可惜我並非畫家，

不能用這枝毛筆，

將他明白寫出。

劉半農曾出了二本詩集：揚鞭集與瓦釜集。

周作人在揚鞭集序中說「我與半農是新青年上做詩的老朋友，是的，我們也發謬論說廢話，但做詩的興致卻也的確不弱，新青年上總是三日兩頭的有詩，半農到歐洲去後也還時常寄詩來給我看。那時做新詩的人實在不少，但據我看來我不客氣地說，只有兩個人具有詩人的天分，一個是尹默，一個就是半農。尹默早就不做新詩了，……半農則十年來只做詩，進境很是明瞭，這因爲半農駕御得住口語，所以有這樣的成功，大家只須看揚鞭集便可以知道這個情實。」周氏說新青年時代只有兩個人具有詩人的天分，

這句話也許還有商量的餘地，但他說劉半農駕御得住口語，卻是很確切的。

半農的詩的最大的特點，就是他能夠運用方言來做詩，在十餘年前的詩壇上，總算是很難得的。如他的麪包與鹽，完全是用北平的土話來寫的：

「老哥今天吃的什麼飯？」
「嚇，還不是老樣子！——
倆子兒的麪，
一個鏰子的鹽，
擱上半喇子兒的大葱。」
「這就很好啦！
咱們是彼此彼此，
咱們是老哥兒們，

咱們是好兄弟。
咱們要的是這們一點兒。
咱們做，咱們吃。
咱們做的是活。
誰不做，誰甭活。
咱們吃的咱們做，
咱們做的咱們吃。」
「對！
一個人養一個人，
誰也養得活。
反正咱們少不了的只是那們一點兒；

咱們不要搶吃人家的，

可是人家也不該搶吃咱們的。」

又他的瓦釜集，完全是用江陰的土語，仿民歌的格式寫成的。

但是，劉氏的詩，有時做得太直截，缺少一點餘香與迴味，也是缺點。如靜，用了七個靜字；餓，開頭就說「他餓了，」中間又說「他眞餓了。」我們並不贊成象徵主義的詩，朦朧神祕，使人看了莫明其妙。但什麼都說明白了，使人一覽無餘，也就失了詩的意味了。

沈尹默在新青年上也寫過不少的新詩，但後來並沒有出專集。他對於舊詩詞有很深的修養，故初作的新詩帶着很多的舊詩詞的意味（如生機。）現在他已不再寫新詩，仍舊回過頭去作他的舊詩詞。據周作人說：「尹

默覺得新興的口語與散文格調，不很能親密地與他的情調相合，於是轉了方向去運用文言，但他是駕御得住文言的，所以文言還是聽他的話，他的詩詞還是現代的新詩，他的外表之所以與普通的新詩稍有不同者，我想實在只是由於內含的氣分略有差異的緣故。」

沈氏所作的新詩，最有名的是三絃：

中午時候，火一樣的太陽，沒法去遮闌，讓他直晒長街上。靜悄悄少人行路；祇有悠悠風來，吹動路旁楊樹。

誰家破大門裏，半院子綠茸茸細草，都浮着閃閃的金光。旁邊有一段低低的土牆，擋住了個彈三絃的人，卻不能隔斷那三絃鼓盪的聲浪。

門外坐着一個穿破衣裳的老年人，雙手抱着頭，他不聲不響。

這首詩利用許多舌頭音的雙聲字，來描摹三絃的聲音。胡適曾說：「這首詩

從見解意境上和音節上看來，都可算是新詩中一首最完全的詩。」據說作者作此詩，仔細推敲，足足費去了一個月的時光。有人以為作新詩可以一揮而就，不費什麼功夫，那實在是欺人之談！

康白情的草兒出版，曾引起很多人的注意。胡適說「白情的草兒在中國文學史的最大貢獻，在於他的紀遊詩。中國舊詩最不適宜做紀遊詩，故紀遊詩好的極少。白情這部詩集裏，紀遊詩佔去差不多十分之七八的篇幅。這是用新詩體來紀遊的第一次大試驗，這個試驗可算是大成功了。」紀遊詩中，如廬山紀遊共有三十七首之多，眞是洋洋鉅製；他的日光紀遊第六首，寫得非常自然，決不是格律嚴密的舊詩所能達得出的。他的詩字句參差不齊，但並不是沒有音節。他主張「新詩裏音節的整理，總以讀來爽口聽來爽口

爲標準。」這一層他的確能做到的，如送客黃浦第三首：

送客黃浦，

我們都攀着纜——風吹着我們的衣裳，——

站在沒遮攔的船樓邊上。

四圍的人籟都寂了，

只有她纏綿的孤月，

儘照着那碧澄澄的風波，

碰着船毗里綳壠的響。

我知道人的素心，

水的素心，

月的素心——一樣。

我願水送客行，
月伴我們歸去！
這中間充滿了別意，
但我們只是初次相見。

到後來豆腐乾式的方塊詩盛行以後，這種詩已經不大容易看見了！
康氏的詩，還有二個好處——是描寫的細膩，如日觀峯看浴日的第一首：

要白不白的青光成了藕色了，
成了茄色了。
紅了——赤了——胭脂了。
鯉魚斑的黑雲，
都染成了一片片的紫金甲了。

星星都不知道那裏去了；
卻展開了大大的一張碧玉。
遠遠的淡淡的幾顆平峯，
料必是那海陸的交界。
記得村鐙明處，
倒不是得幾點春鐙，是幾條小河的曲處。
澤津津的小河，
隨意坦着的小河，
蜿蜒的白光——紅光，
髣髴是剛遇了幾根蝸牛經過。
山呀，石呀，松呀，

只迷迷濛濛的抹着這莽蒼的密處。

這種寫法，看似容易，其實很難。假如作者沒有選擇力，便成了記帳式的列舉，鬧成笑話了。二是寫情深摯如：

窗外

窗外的閒月，
緊戀着窗內蜜也似的相思。
相思都惱了，
她還涎着臉兒在牆上相窺。

回頭月也惱了，
一抽身兒就沒了。

月倒沒了，

相思倒覺着捨不得了。

但是康氏的詩也有許多缺點。他曾自己宣告他作詩的主張：「我要做就是對的；凡經我做過的都是對的。隨做我底對的；隨丟我底對的」（草兒）因此不免創作太濫。如律己九銘及別北京大學同學，一點兒詩意也沒有；歸來大和魂的前半篇及廬山紀遊中寫他去會見蔡蘇娟的一大段，完全是分行寫的論文，曾爲許多人所指摘。又康氏雖長於描寫，但記帳式的毛病，有時也不能免。我們讀了他的廬山紀遊中的「走了五里還有二十里，走了十里還有十六里，走了十五里還有十二里，走了二十里還有八里，」沒有不啞然失笑的。

康氏自出版草兒以後，十餘年來，不再見他有新詩發表。最近在新文學

創刊號上，忽發表了十首小詩。據自序，是作者一九二三至二四年在美時所作。作風和冰心的春水、繁星相近。草兒中的那種奔放的氣概已經沒有了。

講到康白情，自然聯想到俞平伯。因爲他們不但是北大的同學，並且是在第一期齊名的詩人。俞氏的詩集有冬夜、西還及憶。

俞氏很長於描寫，如他的春水船，在當時是很著名的，好處全在於描寫的細膩：

太陽當頂，晌午的時分，
春光尋遍了海灘。
微風吹來，
聒碎零亂，又清又脆的一陣。

呀！原來是鳥——小鳥的歌聲。

我獨自閒步沿着河邊，
看絲絲縷縷層層疊疊浪紋如織。
反盪着陽光閃爍，
辨不出高低和遠近，
只覺得一片黃金般的顏色。

對岸的店鋪人家，來往的帆檣，
和那看不盡的樹林房舍，——
擺列着一線；——

都浸在暖洋洋的空氣裏面。

我只管朝前走，
想在心頭，看在眼裏，
細嘗那春天底好滋味。
對面來個縴人，
拉着個單桅的船徐徐移去。
雙櫓插在船唇，
皺面開紋，活活水流不住。

船頭曬着破網，

漁人坐在板上，
把刀劈竹拍拍地響。
船口立個小孩，又憨又蠢、
不知爲什麽，
笑迷迷癡看那黃波浪。

破舊的船，
襤褸的他倆，
但這種浮家泛宅的生涯，
偏是新鮮乾淨自由，
和可愛的春光一樣。

歸途望，——

遠近的高樓，

密重重的簾幕，

儘低着頭呆呆的想！

康白情的詩，舊詩詞的影響較少，俞氏的詩，不但舊辭藻不曾完全擯棄，並且有好幾首詩，連意境，音節，也是受了舊詩詞的影響的。這很容易看出來，不必一一舉例。

俞詩的作風與胡適絕對不同。但有一個共通之點，就是五四的時代精神的表現。如無名的哀詩打鐵，紹興西郭門頭的半夜，在路上的恐怖，都是歌頌勞工的；他們又來了，哭聲，是刺軍閥的，破曉，最後的洪爐，歧路之前，是鼓勵

奮鬭的；挽歌，游阜亭雜詩，頗富於人道主義的精神；憤政府的壓制，則有草裏的石碑；對社會的不滿，則可笑一首可爲代表。這一切，都可看出五四的時代的烙印。

俞氏的散文，素稱難懂。我們讀他的詩，也有同感。推其原因，一是由於他歡喜在詩中談哲理，如一笑的起源：

一笑底起源，
在我們是說不出，
在他們是沒有說。
旣笑着，總有可笑的在，
總有使我們他們不得不笑的在。
笑便是笑罷了，

可笑便是可笑罷了，
怎樣不可思議的一笑啊！

這完全變成哲學的論文了。二是由於曲折的含蓄的表現。曲折與含蓄，本來不是毛病。但過分的曲折與含蓄，便不容易懂了。如他的春底回頭時的末節：

春底回頭時，
把所有的惆悵一伙兒給帶跑了；
於是——以後暮春之在人間，
一例一例的不敢回頭了；

連深知作者的生活的朱自清也說不易了解，何況他人呢？

此外，還有一個毛病，就是繁瑣的表現。如他的可笑，取俗歌的「高山有

好水，平地有好花；家家有好女，無錢莫想他」之意，敷演爲五十行的長詩，詞句雖多至數十倍，但他自己也說「溫厚蘊藉之處恐不及原作十分之一。」

傅斯年在新潮上也寫過不少詩，但後來並沒有詩集行世。他的詩最著名的是深秋永定門晚景，寫景細膩曲折，傳誦一時：

我同兩個朋友，
一齊上了永定門西城頭。
這城牆外面緊貼著一灣碧清的流水；
多少顆樹，裝點成多少頃的田疇。
裏面瀰漫的蘆葦，
鑲出幾重曲折的小路，幾堆土隴，幾處僧舍，——

陶然亭，龍泉寺，鸚䳇邱。
城下枕著水溝，
裏外通流，
最可愛這田間：
看不到村落，也不見炊煙；
只有兩三房屋，半藏半露，影捉捉在樹裏邊。
雖然是一片平衍，
樹上卻顯出無窮的景色，
樹裏也含着不盡的境界，
叢錯，深秀，迴環。
那樹邊，地邊，天邊，

如雲，如水，如烟，
望不斷，——一線。
忽地裏樸喇喇一響，
一個野鴨飛去水塘，
髣髴像火車音浪，慢慢的工——東——噹。
又有種說不出的聲息，若續若不響。
轉眼西看，
日已臨山。
起初時離山尙差一竿；
漸漸的去山不遠，
一會兒山頂上只賸火球一線，

忽然間全不見。

還時節反射的紅光上翻。

山那邊，岡巒也是雲霞，雲霞也是岡巒，

層層叠叠一片，

費盡了千里眼。

山這邊，紅烟含着青烟，

青烟含着紅烟。

一齊的微微動轉，

似明似暗；

山色似見似不見，——

描不出的層次和新鮮。

只可惜這舍不得的秋郊晚景，昏昏沈沈的暗淡，
眼光的圈匆匆縮短。
樹烟和山烟，遠景帶近景，一塊兒化做濃團。
回身北望，
滿眼的渺茫：
白葦漸漸變黃葦；青塘漸漸變黑塘。
任憑他一草一木，都帶着萎黃——頹唐——糢糊模樣。
遠遠幾處紅樓頂，幾縷大竈烟，正是吵鬧場，繁華地方，
更顯得這裏孤伶悽愴，
荒曠氣象；
城外比不上他蒼涼。

在第一期中，文學研究會的詩人，除上述的周作人、兪平伯外，朱自清、劉延陵、鄭振鐸諸人的詩，是很值得注意的。（冰心的小詩，當然影響更大，下面再講。）創造社方面，郭沫若的成績最佳。其他如沈玄廬、劉大白、汪靜之等，都是第一期中的重要的詩人。

朱自清的詩集蹤跡，出版於一九二四年，所作不多，但頗有幾首值得一讀的詩。他最善於利用『聯緜字』來幫助音節的和諧。他的詩沒有康白情的豪放，但清澈過之；細膩可比兪平伯，但沒有兪氏的晦澀的毛病。例如：

滬杭道上的暮

風澹蕩，

平原正莽莽，

雲樹蒼茫，蒼茫；
暮到離人心上。
挽范堯深詩
雲漫漫，
風騷騷，
人間路呀，迢迢！
這隱約約的是你的遺踪？
那渺茫茫的是你的笑貌？
你不怕孤單？
你甘心寂寥？
爲什麼如醉如癡，

躑躅在那遠刁刁荒榛古道？
天寒了，
日暮了，
賸有白楊的蕭蕭，
我把你的魂來招！
我把你的魂來招！
「堯深呀，歸來！」
儘有那暮暮朝朝，
夠你去尋歡笑。
去尋歡笑！
高山上，有着好水；

平地上，百花眩耀；
日月光，何皎皎！
更多少人兒分你的憂，
慰你的無聊！
「堯深呀，歸來！」
爲什麼如醉如癡，
徘徊在那遠刁刁荒榛古道？
仰頭——蒼天的昊昊，
低頭——衰草的滔滔！
呀，我的眼兒焦，
你的影兒遙！

呀，我的眼兒焦，
你的影兒遙！

劉延陵的詩作得不多，輯存於雪朝第七集。他的詩音節與意境都好。茲舉他的水手：

（1）
月在天上，
船在海上，
他兩隻手捧住面孔，
躲在擺舵的黑暗地方。
（2）

他怕見月兒眨眼，
海兒掀浪，
引他看水天接處的故鄉。
但他卻想到了，
石榴花開得鮮明的井旁，
那人兒正架竹子，
曬他的青布衣裳。

鄭振鐸雖不以詩名，但他的詩頗有獨到之處。他曾主張「文藝的對象，應該是被侮辱與被踐踏者的血與淚」，故在他的詩中，充滿着被壓迫者的叫聲，沒有什麼個人的悲歡離合的俗套。如他的紀念二七慘案的死者，決不僅僅是人道主義者的憐憫與同情而已：

誰殺了我們的兄弟呢？
血——親愛的兄弟們的血呀！
想起，想起，
哽咽了，滾熱的淚，滴滴的。……
悲哀與憤怒，充塞了我們的心腔了。——
但祗是悲憤而已麼？
……………
以眼還眼，以牙還牙。
血——親愛的兄弟呀！
不要白淌淌的。

多着呢，多着呢，

我們的血。——

又如侮辱，他有一段短序：『去年，我在北京，與濟之、菊農同坐車經過東交民巷口。我的車夫偶然輕觸了一個奉天人的身體。他大怒，罵了一頓，還趕過來打了車夫兩個耳光，還當他心口打了一拳，才氣憤憤地走了。車夫背地裏罵了幾聲，又同他同伴談了幾句。他的聲音有些哽咽了。後來竟嗚咽着哭了。這個印象，我至今還淸淸楚楚地記着，想是永遠忘不掉了。』

被侮辱的人，不要哭罷！

你的哭聲祇不過一聲聲打入我的心裏。

他們，

他們强暴的人能聽見麽？

被侮辱的人，不要哭罷！
像你一樣的哭聲，一天還不知有多少呢。
從幾百幾千年來，你們的眼淚已成河了，已成海了。
誰還留意你的弱小的哭聲？
被侮辱的人，不要哭罷！
現在雖黑暗，
天氣終究會清朗的。
黑霧雖瀰漫四塞，
只要太陽一來，他們就會散開的。
被侮辱的人，不要哭罷！
讓我們做太陽，

讓我們做太陽光的一線。
祇要我們把無數線的太陽光集在一起，
就可以把黑霧散開了。

還有二首我是少年，思想健全音節和諧，連反對新詩的吳芳吉，也不能不認為好詩：

（一）

我是少年！我是少年！我有如炬的眼，我有思想如泉。
我有犧牲的精神，我有自由不可捐。
我過不慣偶像似的流年，我看不慣奴隸的苟安。
我起！我起！我欲打破一切的威權。

（二）

我是少年！我是少年！我有濆騰的熱血和活潑進取的氣燄。
我欲進前！進前！進前！
我有同胞的情感，我有博愛的心田。
我看見前面的光明，我欲駛破浪的大船，滿載可憐的同胞，進前！進前！進前！
不管他濁浪排空，狂飆肆虐；我只向着光明的所在，進前！進前！進前！

鄭氏的詩沒有印成專集，當時大都發表於學燈文學旬刊及詩（中華出版）上。雪朝第八集中也保留了一部分。

郭沫若的詩集有女神、星空瓶、前茅、及恢復。後來彙印為沫若詩全集。前茅及恢復中包含着許多革命詩，我們在下面再討論。現在且論女神、星空瓶。

女神與星空，筆致豪放，如駿馬下坡，如山洪暴發，使讀他詩的人都爲他的筆力所震撼。但有些地方不免失之粗暴。其對於社會與時代的認識，並不深刻，故思想上不免矛盾。如一方面對於現狀感到不滿，希望有一個新世界出現，但一方面又無條件的反對戰爭；有時有一點社會主義的傾向，但同時英雄主義的色彩仍非常濃厚。有時好像很積極，有時卻逃避現實，渴慕古代恬淡無爲的生活。假如我們認個人主義與浪漫主義是「布爾喬亞」文學的特色，那麼郭氏的詩，雖然有時也詛咒「布爾喬亞」，但依然是「布爾喬亞」的文學。因爲在他的詩中，處處帶着個人主義與浪漫主義的色彩故也。

郭詩在形式上，能夠融和古今中外的辭類，適當的安排起來。因爲他的融化力大，所以一點也不覺得牽强。其缺點：（一）字句重疊得太多，未免單調，如鳳凰涅槃、天狗、我是個偶像崇拜者、晨安等，均不免此病。（二）抽象的

字面用得太多，如夜步十里松原云：「哦，太空！怎麼那樣地高超，自由，雄渾，清寥！」又如鳳凰涅槃中云「悲哀呀！煩惱呀！寂寥呀！衰敗呀！」其例甚多，不能一一羅列。（三）勉強趁韻，以致顛倒字句，這本是五七言詩中常犯的毛病，郭詩中也間或有之，不過不很多罷了。如巨砲之教訓中，把窮兵黷武改作「窮兵黷戰，」蜜桑索羅普之夜歌中「莫辜負了前面的那輪月明，」都有些不自然。

女神、星空中的詩很多，而且都不很短，頗不容易舉例。現姑舉鳳凰涅槃中的凰歌的三節及晨興於下：

凰歌

足足！足足！足足！
足足！足足！足足！

五百年來的眼淚傾瀉如瀑。
五百年來的眼淚淋漓如燭。
流不盡的眼淚，
洗不淨的污濁，
澆不熄的情炎，
盪不去的羞辱，
我們這飄渺的浮生，
到底要向那兒安宿？

啊啊！
我們這飄渺的浮生，

好像那大海裏的孤舟。
左也是瀰漫，
右也是瀰漫，
前不見燈台，
後不見海岸，
帆已破，
檣已斷，
楫已飄流，
柁已腐爛，
倦了的舟子只是在舟中呻喚，
怒了的海濤還是在海中泛濫。

啊啊!

我們這飄渺的浮生,
好像這黑夜裏的酣夢。
前也是睡眠,
後也是睡眠,
來得如飄風,
去得如輕烟。
來如風,
去如烟,
眠在後,

睡在前，
我們只是這睡眠當中的
一刹那的風烟。

……………………

晨興

月光一樣的朝暾，
照透了這蓊鬱着的森林，
銀白色的沙中交橫着迷離疎影。
松林外海水清澄，
遠遠的海中島影昏昏，

好像是，還在戀着他昨宵的夢境。

攜着個稚子徐行，

耳琴中交響着雞聲鳥聲，

我的心琴也微微地起了共鳴。

瓶是戀愛詩，一九二五年作。那時作者的思想已經轉變，據郁達夫說

『他本來不願意發表，是我們硬把牠們拿來發表的』（瓶附記。）瓶的作風與女神、星空不同。女神、星空是豪放的，瓶則頗尚矜鍊。因爲所寫是作者自己的經驗，故極爲眞切。然有幾處似乎寫得太露骨，如：

『她的手，我的手，

已經接觸久；

她的口，我的口，
幾時纔能夠？

又如：

「縱等到地老天荒我也不能忘懷，
你縱使是不愛我呀，
你總不能禁止我不把你愛！」

缺少一點含蓄，不能不說是小小的缺點。

沈玄廬的詩，大部分發表在新青年、民國日報的覺悟，及星期評論上。他舊詩作得很好，後來改作新詩，還留着不少的舊詩的痕跡。他的詩有一些草澤英雄氣，使我們聯想到于右任的『七古。』他有時喜在詩中談哲理，有時

喜談一些社會問題，如寫農民的苦痛之類。這大概是當時的風氣使然。在第一期的新詩中，很缺少敘事詩，玄廬寫了一首十五娘，敘述一個貧苦女子的寂寞的一生，音節頗有些像漢魏樂府，情節有些像 Ariko 的父親在亞美利加。玄廬的詩沒有結集，茲錄十五娘全詩於下：

菜子黃，百花香。軟軟的春風吹得鋤頭技癢。把隔年的稻根泥，塊塊翻過來曬太陽。不問晴和雨，箬帽簑衣大家有分忙，偏是他閒得兩隻手沒處放。

『看了幾分蠶，賒了幾擔桑，我只顧得自己個人忙。有的是田地和山蕩。他都要忙也，那裏許他忙？——坐吃山空總是沒個好下場，昨天聽人說：「那裏的地方招墾荒。」』

五十高興極了，三脚兩步，慌慌張張。『喂，十五娘，我們的人家做成

了；我要張羅着出門去，你替我相幫！」就在這霎時間，歡喜和悲傷在佢倆的心窩中橫衝直撞。

一夜沒睡，補綴了些破衣裳，一針一歡喜，一線一悲傷，密密地從針裏穿過，線裏引出。默默地「祝他歸時，不再穿這衣裳，更不要丟掉這衣裳！」

此刻都不會哭，怎麼佢倆的眼泡皮都像胡桃樣？一張破蓆捲了半牀舊被胎，跳上埠船，像煞沒介事兒一樣。他抬起頭來，伊便低下頭去，像是全世界的固結性形成佢倆的狀況。他恨不得說一聲「不去」——船兒已過村梢頭，只聽見船頭水響。

一個郵夫東問西問十五娘。伊接到信卻一字不識，彷彿螞蟻爬在熱鍋上。「測字先生，你替我詳詳！這不是我家五……他來的信麼？」測

字先生很鄭重地說：「你要給我銅板一雙，他平安到了一個地方！」

「信該到了？繭該摘了？桑葉債該還了？伊該不哭了？」「四周圍異地風光，包圍着他一個人的凝想，——就是要不想也只是想這個不想。

月光照着紡車響，門前河水微風漾。一縷情絲依着綿紗不斷的紡。隣家嫂嫂太多情，說道，「十五娘，你也太辛苦了。明朝再做何妨。」伊便停住搖車，但是這從來不斷過的情絲，一直牽伊到枕上，夢中，還是烏烏接着紡。不過從接信後的十五娘，只是勤奮，只是快慰，只是默默地想。

本來兩想合一想，料不到勇猛的五十一朝陷落在環境的鐵蒺藜上。工作乏了他也——不是，瘟疫染了他也——不是，掘地的機器，居然也妒嫉他來，把勇猛的五十搾成了肉醬，無意識的工作中正在凝想的人兒，這樣收場。但是粉碎了他的身軀，倒完成了他和伊相合的一個愛

的想。

纔了蠶桑，賣掉繭來紡紗織布做衣裳。一件又一件，單的夾的棉的，堆滿一床，壓滿一箱。伊單估着堆頭也覺得心花放。「五十啊！你再遲回來幾年每天得試新衣裳。爲什麽從那一回後，再不聽見郵差問十五娘！」

明月照着凍河水，尖風刺着小屋霜，滿抱着希望的獨眠人睡在合歡床上。有時笑醒，有時哭醒，有經驗的夢也不問來的地方。破瓦棱裏透進一路月光，照着伊那甜蜜蜜的夢，同時也照着一片膏腴墾殖場。

劉大白的詩集有丁寧、再造、秋之淚、賣布謠、郵吻五種。（前四種原名舊夢，合訂一册，商務出版。後來才分爲四種，改由開明出版。

劉氏的詩，就內容來分析，大概可分三類：一是社會詩。如丁寧中的促織，秋之淚中的洪水，成虎不死，以及賣布謠的全部。二是戀愛詩。也許是作者的年齡關係，也許是作者曾經研究過佛經之故，所以他的戀愛詩，並不是普通男女間的談情說愛，而是嚴肅地發揮他的戀愛哲學，有些像佛家的說偈，和郭沫若、汪靜之諸人所作的情詩，完全是兩路的。三是哲理詩。這大概是受了太戈爾的影響，作者所作的小詩，哲理詩居多，不是太抽象，就是太晦澀。

大白的詩，和胡適的詩一樣，有兩種相反的形式：一是帶着濃重的舊詩詞的氣息的，他自己說『我自己的作品，因爲吃了中途放脚的虧，常常不自覺地把舊式外形律的姿態露出來，』如賣花女。

（一）

春寒料峭，

女郎窈窕，
一聲叫破春城曉：
「花兒眞好，
價兒眞巧，
春光賤賣憑人要！」
東家嫌多，
西家嫌少，
樓頭嬌罵嫌遲了！

春風潦草，
花心懊惱，
明朝又嘆飄零早！

（二）

江南春早，
江南花好，
賣花聲裏春眠覺：
杏花紅了，
梨花白了，
街頭巷底聲聲叫。

濃裝也要，
淡裝也要，
金錢買得春多少。

買花人笑，
賣花人惱，
紅顏一例和春老！

一是因爲竭力要擺脫舊詩詞的影響，連舊詩詞中的詞藻，也避而不用。這一類詩，和散文沒有多大分別。如淚痕第一四〇：

戀愛是創造的，

不是佔據的。
但是各自創造，
只能各自賞鑒，
所以戀人是只能獨有的藝術品。

如其不是分行寫，我們決不信這是一首詩。

周作人說：「大白竭力擺脫舊詩詞的情趣，擺脫得太多，使詩味未免清淡一點。大白先生富有舊詩詞蘊蓄，不儘量的利用，也是可惜。我不很喜歡樂府調詞曲調的新詩，但那些圓熟的字句，在新詩正是必要，只須適當的運用才好。」（舊夢序）趙景深說：「劉大白所代表的自然是第一期的新詩，也就是從舊詩蛻化到新詩過渡期間的詩，也就是胡適所說剛放了脚的纏脚婦人。」（劉大白的詩文藝論集）這二說相反，但都只說對了一半。他們沒

有注意到劉氏的詩，是有着兩種相反的形式的。

第一期的新詩人，半路出家的居多，故都難免受舊詩詞的影響。胡適、沈尹默、沈玄廬、劉大白等無論矣；即如周作人、鄭振鐸等在他們所作的新詩中，雖然看不出舊詩詞的痕跡，然而他們對於舊詩詞都曾下過工夫的。鄭氏很早的時候曾作過詩鐘，又喜作咏物小詞（見中國文學論集自序）周氏則不久以前曾作過五十自壽的七律二首，這都是明顯的證據。至於完全不受舊詩詞的影響的，在第一期的詩人中，實在很少。汪靜之便是其中的一個。

汪氏的詩集有蕙的風及寂寞的國。蕙的風是一本情詩集。此書出版時，作者還是一個年青的師範學生，故他的詩有一種稚氣的新鮮的風味，如月夜的末章：

我那次關不住了，
就寫封愛的結晶的信給伊。
但我不敢寄去，
怕被外人看見了；
不過由我的左眼寄給右眼看，
這左眼就代替伊了。

胡適曾評這一節詩道：「這是稚氣裏獨有的新鮮風味，我們老一輩的人只好望着欣羨了。」

在蕙的風中，很多赤裸裸的表現，如過伊家門外云：

我曾冒犯了人們的指摘，
一步一回頭地瞟我意中人；

我怎樣欣慰而膽寒呵！

蕙的風出版曾引起了一場大筆戰。談情說愛，在現在已是司空見慣。可是在十餘年以前，舊禮教的餘毒未盡，一些披着道袍的批評家，義形於色，對於汪氏口誅筆伐，大有滅此而後朝食之概。某君在時事新報學燈上撰文說他「故意公布自己獸性衝動」「變象的提倡淫業」「應當嚴格取締」甚至於把十八模、春宮與蕙的風牽扯在一起。當時周作人對於這種僞道學的批評家，大不滿意，寫了幾篇爲蕙的風辯護的文章。他說：「我不明白性愛是如此的醜惡，至於不能說起，至於會增加罪惡。……倘或以爲是做得說不得的，那是可憐的僞善者，還夠不上理學家的稱號。中國卽使性教育一點都不發達，青年的意志也還不至於這樣變態的薄弱，見了接吻擁抱的字樣便會墮落到罪惡裏去。世界上有什麼地方，在文學上禁用這些字樣？」

「澈底的詩體的解放，」「樸素自然的美，」便是蕙的風的最大好處。寂寞的國出版於民國十六年，較蕙的風遲五年。字句漸趨於雕琢，遠不如蕙的風自然；又因了作者年齡漸大，故蕙的風裏那種天眞稚氣的風味也沒有了。